المركز القومى للترجمة

يان أسمان

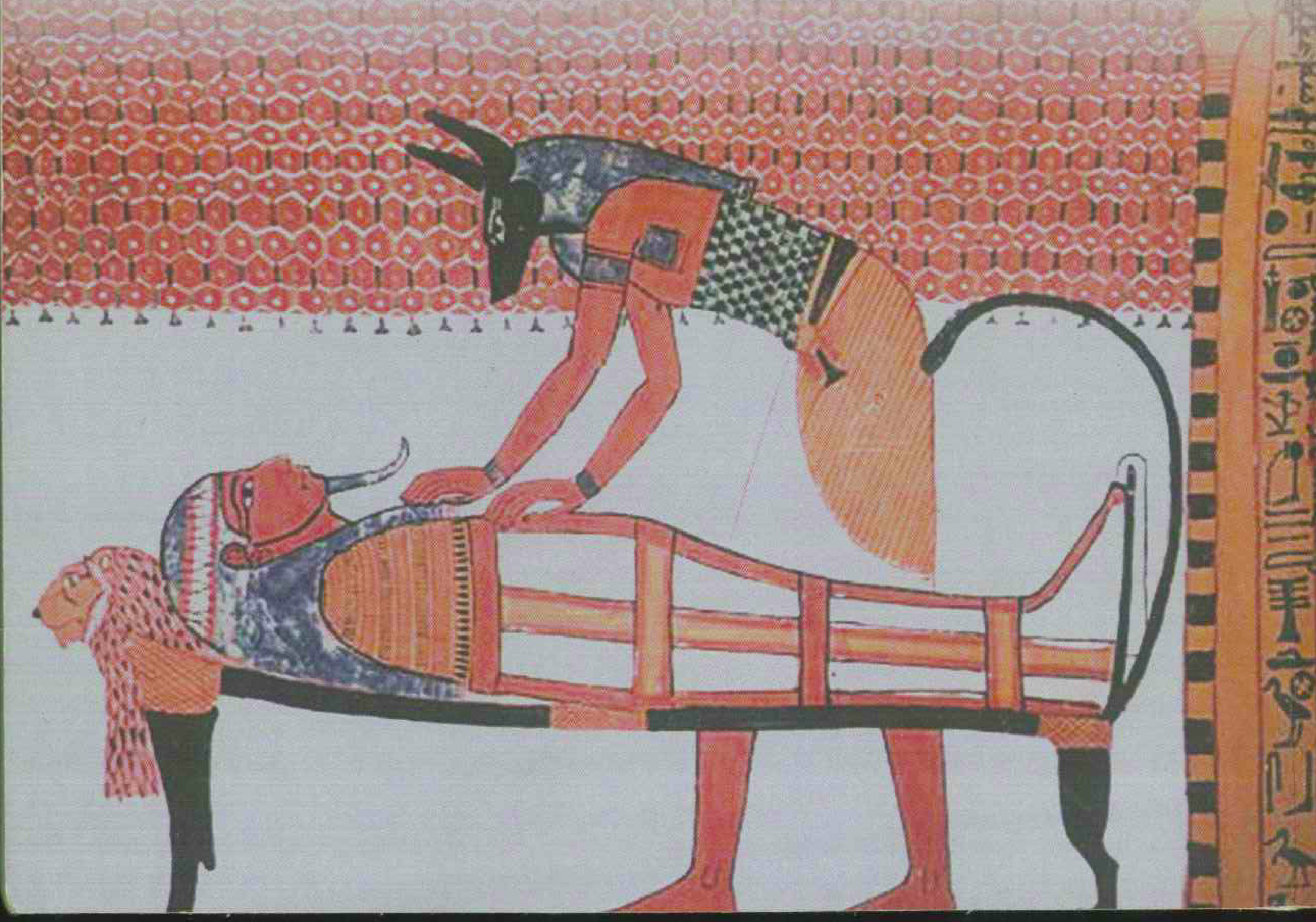
الموت والعالم الآخر فى مصر القديمة

ترجمة: محمود محمد قاسم

مراجعة: هليل غالى

الجزء الأول

2467



تقديم المترجم

في ربيع عام 2006 طلبت منى محافظة النمسا السفلى أن أقوم بترجمة منشور دعائى عن تنظيم معرض للآثار المصرية القديمة في مدينة سانكت بولتن عاصمة هذه المحافظة الجديدة في ذلك الوقت، وكان عنوان هذا المعرض "رحلة إلى العالم الآخر – الموت والخلود في مصر القديمة". ويبدو أن هذا الاسم قد ظل عالقا في ذهني، حتى جاءت نهاية عام 2010، فإذا بي أجد نفسي أترجم هذا الكتاب الذي بين يديك أيها القارئ الكريم، ويبدو أن القائمين على ذلك المعرض قد استعاروا اسم هذا المعرض من عنوان هذا الكتاب الذي صدرت طبعته الأولى عام 2001.

الموت أو الرحلة، التي يجب على كل واحد منا أن يقوم بها رغما عنه إلى العالم الآخر، هذه الرحلة تدعونا إلى التساؤل: هل استعددنا لهذه الرحلة وكيف؟ هذا السؤال راود المصريين القدماء وأخذ حيزا كبيرا من حياتهم، ولا نجد شعبا آخر أو حضارة اهتما بالموت وما بعده كما فعلت الحضارة المصرية القديمة، وفي هذا يقول جيمس هنري برستيد في كتابه "فجر الضمير" (ترجمة د. سليم حسن، الهيئة المصرية للكتاب) "والواقع أنه لا يوجد شعب قديم أو حديث بين شعوب العالم احتلت في نفسه فكرة الحياة بعد الموت هذه المكانة العظيمة التي احتلتها في نفس الشعب المصري القديم".

كان الهمّ الأول، للمصري القديم – كما جاء في كتابنا هذا المُترجَم – في حياته هو إعداد قبر يناسبه في حياة ما بعد الموت، وأيضا بما يناسب حيزه الاجتماعي، الذي يحتله، فإن كان ملكا، يُبنى له قبر في شكل هرم أو في شكل نصب تذكاري، وإن كان موظفا كبيرا، يدفن بالقرب من قبر الملك، وإن كان من العامة دفن معهم، ولكن الجميع يتساوون في أنهم يحنطون، وأن أوزوريس هو مثلهم الأعلى.

إلا أن ما ورد في هذا الكتاب وغيره عن ديانات المصريين القدماء يدعونا إلى الاعتقاد بأنهم قد عرفوا التوحيد، ولاسيما أن ديانة إخناتون في تل العمارنة قد دعت إلى التوحيد كما هو مثبت ومعروف للجميع (للمزيد انظر كتاب إخناتون تأليف سيريل ألدريد ترجمة د. أحمد زهير أمين، عن الهيئة المصرية للكتاب). وقد دعا قدماء المصريون إلى عبادة الإله الواحد، ويظهر هذا في فكرتي البعث والحساب بعد الموت بشكل يكاد يتطابق مع نفس الفكرة في الديانات التوحيدية، فالمتصفح لأنشودة إخناتون الكبرى يقرأ قول إخناتون مخاطبا الإله آتون: "أنت واحد أحد لا شريك لك" وعلاوة على ذلك لو نظرنا إلى التفريق بين الروح (البا) والقرين (الكا) كما نفرق نحن مثلا بين الروح والنفس، أو هما معا، وفي مقابلهما ال "آخ"، ومن ثم فأنا لا أعتقد أن كل هذا قد جاء من فراغ. إذا لا بد وأنه قد كانت هناك بذرة توحيدية. وقد يقول قائل بأنهم عرفوا الكثير من الآلهة، بل عبدوا أيضًا بعض الحيوانات والنبات، وربما كان هذا نوعًا من الإيمان بوحدة الله والكون، أو أن هذا انعكاس للإله الواحد في مخلوقاته سواء كانت بشرا أو حيوانا أو نباتا. إلا أن الثابت أن المصريين

القدماء كان لديهم دائما "كبير الآلهة" أو "رب السماء" سواء كان هذا آمون – ومعناه "المستتر" أو "الخفي" – أو "آمون – رع". وربما يعود تعدد هذه الآلهة إلى تعدد تصورات قدماء المصريين لخلق الإله الأول وخلق الكون، أو ربما يعود هذا إلى مزج الكثير من هذه الديانات مع بعضها بعضا أو ببعضها بعضا أو هل يرجع هذا إلى سهولة تقبل المصريين للديانات المختلفة وإيمانهم بها؟

بالعودة إلى الكتاب المترجم وإلى مؤلفه يان أسمان. وقد صدرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب عام 2001، وأعيد طبعه عام 2010. ويقع هذا الكتاب في 624 صفحة ويضم متنا من 533 صفحة، وبه 66 صورة، وقد قسّمه المؤلف إلى قسمين، يضم القسم الأول المقدمة وتسعة فصول يركز المؤلف فيها على الموت وصوره المختلفة مثل الموت كممزق وكعازل اجتماعي، والموت كعدو، والموت كمفكك، والموت كبعث وانتقال، والموت كفراق وكعكس، والموت كعائد، والموت كسر، وأخيرا الخروج للنهار، ويضم القسم الثاني وعنوانه الشعائر والتراتيل ثمانية فصول عن طقوس الموتى، ونوبة الحراسة، وموضع التحنيط، وليلة ما قبل الدفن، وشعائر الانتقال من دار السكنى إلى القبر، وإطعام الموتى، والتفسير الدينى، والخلاص من ظلم الفناء، والخاتمة. ثم يأتى بعد ذلك سبع قوائم للاختصارات والحواشى والتعليقات على الصور، والمراجع وسجل للمراجع وسجل للأسماء وسجل للأشياء.

أما المؤلف فهو عالم المصريات الألمانى واسمه بالكامل هو يوهان كريستيان أسمان Johann Chr. Assmann، المولود في عام 1938 والذي درس

المصريات والآثار والدراسات اليونانية في جامعات: ميونيخ وباريس وهايدلبرج وجوتنجن، كما أنه عالم في الدراسات الدينية والثقافية. حصل على منحة من المعهد الألمانى للآثار بالقاهرة، وعمل به من الفترة 1967-1971، وقد طور مع زوجته نظرية الذاكرة الثقافية. له العديد من المؤلفات التي يزيد عددها عن 40 مؤلفًا ما بين الكتب والمقالات العلمية والدراسات والأبحاث والقواميس سواء عن الحضارة المصرية أو عن غيرها من الحضارات والأديان الأخرى باللغات الألمانية والإنجليزية والفرنسية، كما كان أسمان أستاذًا زائرًا في الكثير من الجامعات المختلفة مثل جامعة باريس والقدس وييل وشيكاغو وغيرها، وهو عضو في العديد من الجمعيات العلمية المختلفة مثل أكاديمية العلوم في هايدلبرج، وحصل على العديد من درجات الدكتوراه الفخرية. كما نال بعض الجوائز تقديرا لأعماله مثل جائزة معهد ماكس بلانك للبحوث.

يعرض الكتاب في قسمه الأول صور الموت المختلفة كما ذكرناها سابقا ويصفها، بينما تتحول هذه الصور والأناشيد في الجزء الثاني إلى أفعال لغوية وطقسية. ولم تكن ترجمة الأناشيد المترجمة أصلا من اللغة المصرية القديمة إلى الألمانية ثم إلى اللغة العربية عملاً سهلاً بحال، وتمثلت الصعوبة في أسلوب المؤلف الذي يتسم بقدر كبير من الغموض والبعد عن التركيب المعتاد للجملة الألمانية، وربما تأثر في هذا بتركيب الجملة في اللغة المصرية القديمة، وتظهر صعوبة الترجمة بصورة خاصة في المقدمة والتمهيد وتتخلل الكتاب ككل. وفي هذا الصدد يسعدني أن أتقدم بخالص الشكر للدكتورة مؤمنة حافظ

الأستاذ في قسم اللغة الألمانية – كلية الآداب – جامعة القاهرة على نصائحها، التي كانت مفيدة جدا في ترجمة هذا الكتاب.

وفي النهاية أرجو أن تكون ترجمة كتاب علم المصريات هذا مفيدة لكل من له صلة بهذا العلم سواء كان من الطلاب الجامعيين، أو طلبة الدراسات العليا، أو الأساتذة المتخصصين، أو من يهتم بتطور الحضارات الإنسانية بوجه عام.

فيينا في يونيو 2011

محمود محمد قاسم

المقـــدمــة

خطرت لي فكرة الإعداد لهذا الكتاب إبّان دراستى، فأثناء كتابتى لرسالة الدكتوراه عن أناشيد الشمس وقعت في يدي نصوص ذكرتني شكلا ومضمونا بأناشيد الشمس، غير أنها كانت موجهة للموتى، فقمت بجمع هذه النصوص – التي لم تكن معروفة آنذاك – لأبدأ بها كتابًا عن عقيدة الموتى عند قدماء المصريين. وكان لدىّ انطباع بأن هذه النصوص تعبر بصدق عن تطور عقيدة الموتى عند قدماء المصريين، أكثر مما تعبر عنه أدب الموتى في نصوص الأهرامات والتوابيت، وكتاب الموتى، والنصوص المتأخرة، التي اندثرت على مدى مئات وآلاف السنين، والتي لم تظهر أي تطور واضح لسبر أغوار تاريخ عالم التصور هذا. ولقد تعلمت من تعاملي مع الأناشيد المصرية، أنه كلما كانت النصوص كاملة، كان من السهل ترتيبها في خط زمني متطور، وحتى هذا العالم التخيلي الغريب الموجود في الأساطير المصرية عن الشمس وعبادتها، يظهر لنا فهمًا معينًا لنشأتها وتطورها وتحديثها، ويُمكننا من تقسيمها إلى قديم وحديث. وعندما أقول إن سببا ما أو فكرة لم يكن أو تكن ممكنة قبل مائة عام، فإن هذا أيضًا هو نوع من الفهم. وقد أظهرت هذه الخبرة نموذجًا، مكنني من التعامل مع النصوص المصرية للموتى. وفي عام 1981 أتاحت لي منحة دراسية لمدة عام الفرصة أن أظهر مادة البحث المتراكمة لمدة 15 عامًا في شكل كتاب، ولكنى فشلت، فشلت لأن مادة البحث التي جمعتها لم تظهر

أي شكل لخط تطوري، سواء في متون الموتى أو في مراجعهم الدينية، ومن ثم لم أعرف كيف أستطيع رواية تاريخ عقيدة الموتى عند المصريين القدامى. وتلقى هذه الحالة ضوءًا على ما أظهره هايدن وايت من استقلالية كتابة التاريخ عن نماذج السرد من ناحية، ومن ناحية أخرى عن تفسير معنى البعد الزمني، وقد أدى غياب أو قصور هذين الخطين المرشدين – على مدى سنين طويلة – إلى إفشال كل المحاولات الهادفة لصياغة الكتاب الكبير المخطط له.

وأخيرًا وفي عام 1999 مهدت لي منحة لمدة عام من مؤسسة كارل فريدرش فون سيمنس الفرصة لمحاولة جديدة للبحث والكتابة دون إزعاج وذلك في مدينة ميونخ. ولم تأت البداية الحقيقية إلا في نهاية ذلك العام تقريبا، وبعد محاولات عديدة مختلفة، ومن بين عدة خيارات بدأ الانطلاق حين استبعدت فكرة وضع وصف تام لكل النصوص المجموعة، كما كانت تلوح بخاطرى، واخترت طريقا آخر، وهو عرضها في مجموعات خاصة مع ترجمتها والتعليق عليها. ولقد تم طبع الجزء الأول من الأجزاء الثلاثة المزمع إصدارها في نفس وقت هذه الدراسة، إلا أن الفصل بين طبع الجزء الأول والعرض المجمع لم يكن الفيصل، ولكن الفيصل كان التصميم والبحث عن خط تطور مختلف، وعدم ترتيب النتائج التي يجب وضعها في شكل حكايات متصلة، ولكن ترتيبها في شكل معرض يقام في أماكن كثيرة مختلفة، ويمكن مشاهدتها كما نشاء، دون ربط نتائجها بأي منطق. وفي اللحظة التي تحررت فيها من ضغط السرد، تمكنت من الانتهاء من الكتاب مرة واحدة. ويعرض الجزء الأول تسع صور مختلفة متجاورة للموت، ترتبط فيما بينها ارتباطاً جزئيًا، وتكمل بعضها ويشترط

وجود إحداها وجود الصور الأخرى، وتتناقض فيما بينها جزئيًا أيضًا. وبعض هذه الصور له بالفعل تاريخ، ولكن لا يمكن نسبتها لزمن معين أو وضعها قبله، ومن ثم لا يمكن تصورها بالفعل، أما الأخرى فتمتد بلا زمن محدد على مدى تاريخ الديانة المصرية. وكان المهم عندى هو وصفها كلها، وتصويرها كأمثلة وتجميعها في صورة تامة مترابطة. ويتناول الجزء الثاني مختارات من الشعائر تتحول فيها هذه الصور إلى فعل لغوى شعائرى، وهنا لا يلعب الترتيب أي دور فقد تناولت "نوبة الحراسة"(*) قبل "شعائر القرابين في القبر"، فقط لأن الميت يجب تحنيطه أولاً، قبل أن يتم دفنه (وإلا متى ستكون هناك فرصة لنوبة الحراسة)، ولا يمكن دفنه قبل أن تتم شعائر القرابين في القبر.

وهنا يطرح السؤال نفسه، لماذا يظهر البعد التاريخي في حالة الأناشيد بمثل هذا الوضوح، ويساهم كثيرًا في فهم هذا النوع، بينما يختفي في حالة نصوص الموتى؟ لقد استطاع فيليب أرييه في كتابه "تاريخ الموت" أن يصف الموت في الغرب، ولكن، أليس للموت في مصر تاريخ؟ والإجابة عن هذا السؤال غير سهلة بالمرة. وعلينا أن نضع قوتين محددتين في الحسبان، الأولى نجدها في طبيعة الشعيرة التي تتسم بالاستقرار والثبات، وتؤثر الشعيرة وتؤثر مجال الأناشيد بصورة مستقرة أيضا، على الرغم من حقيقة أن صياغة الأناشيد

(*) طقس موجود فى "عبادة أوزوريس" تتلى فيه نصوص كل ساعة، وهو متوفر فى صورة نقوش مكتوبة فى معابد دندرة وإدفو وفيلة. والهدف من هذه الطقوس هو توفير الحماية والتجلى والنواح على جثمان المتوفى المحنط والمسجى فى نعشه فى صالة التحنيط. ويقوم بتلك المهمة آلهة مخصصة لذلك تتولى القيام بها بالتناوب على مدى 24 ساعة، بالإضافة إلى النادبات والكهنة المترجم

في الدولة الحديثة تتسم بالتحرر داخل إطار الشعيرة، كما ظهر أيضًا الكثير من النصوص غير المخصصة للعبادة، مما مكن أفكار التطور من البزوغ، والتي حاولتُ أن أظهرها في كتابي "رع وآمون". وكان من الواضح في نطاق عقيدة الموتى أن التأثير المجدد للشعائر كان أقوى، ومن ثم بقيت النصوص – والتي كانت موجودة بالفعل في أهرامات الدولة القديمة وحتى العصر المتأخر – مقياسا ومعيارا ومثالا لاستخدام الطقوس الدينية. والإجابة الثانية توجد في طبيعة الشيء، أو بالأحرى في طبيعة الإنسان، أي في مخابرته للموت. ولا يمكن استبعاد أن التكوين الثقافي للخبرة الإنسانية يغير هذا البعد (البعد التاريخى) أبطأ من الأبعاد الأخرى. وهكذا افترض عالم الاجتماعيات روبرت هيرتز، الذي قتل في الحرب العالمية الأولى، والذي ندين له بالفضل لأُولى المحاولات العلمية الثقافية لمعالجة موضوع الموت، أن الروابط الموجودة بين الإنسان والموت لا تتغير بنفس إيقاع، أو تأثير أو سرعة العلاقات الأخرى الموجودة في مجالات مختلفة لبيئة اجتماعية معينة[1].

وبالنسبة لنا فقد نُحى بعد المعايشة بعيدا، من ناحية، لأن التشكيل الحضارى – الذي نجده في تقليدنا الغربي المسيحي – قد بهت أو اختفي، ومن ناحية أخرى أيضًا لأن هذا التقليد نفسه لأسباب لاهوتية – ولا سيما في المسيحية البروتستانتية – أخفي أشكالاً كثيرة أو أبعدها، رغم أنه في ديانات أو مجتمعات أخرى ينتمي للجزء الأساسي من عقيدة الموتى. هذا التحديد أو الاختصار لعقيدة الموتى يبدأ بالفعل في العهد القديم، ويستمر طوال التاريخ التوحيدى اليهودى والمسيحى والإسلامى معيارًا لاهوتيًا عاليًا، لم يكتب لنقيضه

النجاح أو أن يثبت نفسه، إلا في أماكن متفردة وبأشكال أكثر قدما في التعامل مع الموت، وقد كان هذا صعبًا وبدرجات نجاح متفاوتة. واليوم أظهرت لنا عقيدة الموتى المصرية ظاهرة صعوبة فهم الحقيقة الكاملة كشيء فريد لأشكال محددة ومعقدة جدًا ومختلفة أيضا، وهنا فقط تظهر بداهة وبطريقة مفسرة، خصوصية الأشكال التقليدية لعقيدة ما، وغالبا ما تكون هى ثقافتنا الذاتية، والتي تعرض ظهور أو اختفاء كل عقيدة للموتى، وتحديها العام للموت بعيدا عن الحضارة كاستثناء، ومن ثم يمكن من خلال لقائنا بعقيدة الموتى المصرية، أن تعرض لنا ما لم ندركه بأعيننا. وغير ذلك يوجد بدءًا من هنا خط ربط مع تقاليدنا نفسها، وتصور لخلود الروح والثواب والعقاب في العالم الآخر، وهذا موجود أيضًا في العقيدة المسيحية الأصلية، وتم وضعه مع قائمة عناصر الدين الطبيعي في عصر التنوير، كل هذا نجده أيضا واضحا في النصوص المصرية القديمة. ولأن هذا لم يكن موجودًا في العهد القديم، وأيضًا لم نجده في بلاد ما بين النهرين واليونان وروما، سواء كان هذا شيئا أصليا أو ظهر في شكل يمكن مقارنته وله القدرة على التطور، فإننا نجد الكثير الذي يدل على أنه انطلق من مصر إلى الديانة المسيحية. ومن ثم يبدو مفيدًا ومواكبًا للعصر أن يصدر مثل هذا الكتاب، ليس لأن عقيدة الموتى في الحضارة المصرية القديمة كان لها مكانة مركزية مطلقة ومكانة مسيطرة، ولكن لأنها في غمرة نسياننا العام للموت، تتطلب منا اهتمامًا خاصًا.

لقد صار كتاب "الموت والعالم الآخر في مصر القديمة" كتابًا ضخمًا، ويرجع هذا إلى أن هذا الموضوع قد عولج لمدة ثلاثين عامًا من ناحية، ومن

ناحية أخرى لأنه يمتد لأكثر من ثلاثة آلاف عام من تاريخ المصريين لعقيدة الموتى، وفن بناء المقابر وتماثيل القبر الكاملة والنصفية، وأدب الموتى وعادات الدفن، وهذا ما لا يمكن عرضه بصورة موجزة، حتى لا يفقد الموضوع رونقه، ولقد بذلت قصارى جهدى أن أصيغ الفصول السبعة عشر، بحيث يُقرأ كل واحد منها على حدة، وعند وجود ما يجب التركيز عليه، يشار إلى مكانه في الفصل المعنى بصورة واضحة. ولا يجب على المرء أن يقرأ الكتاب من البداية إلى النهاية، ولكن يمكن للمرء أن يقرأ نقطة معينة، ثم ينطلق منها بصورة أكثر عمقًا إلى عالم عقيدة الموتى المصرية. وهذه إحدى المزايا الموجودة في نموذج المجموعة أو المعرض مقابل "السرد المطول" الذي يجب أن نضيف إليه كل الظواهر المتناولة على امتداد التطور تاريخيا، والتي تصبح مفهومة في تتابعها.

وكان من الممكن أن يصبح كتاب "الموت والعالم الآخر في مصر القديمة" أكثر سمكًا، لو لم أطّلع على عمل يتناول نفس الموضوع ولكن من زاوية أخرى. وهنا علىّ أن أشكر جون تايلور الذي أعطاني مسودات كتابه "الموت والحياة الأخرى في مصر القديمة Death and Afterlife in Ancient Egypt" الذي تناول موضوع "الموت والبعث عند قدماء المصريين" من زاوية "علم الآثار" بناءً على الكنوز الموجودة في المتحف البريطاني، كما وضّح الكتاب تطور ثقافة القبور عند المصريين، والعمارة، وتزيين وتجهيز القبور وتاريخ التحنيط. وفي هذا العمل المصور الفخم يجد القارئ عرضًا مفصلاً للنواحى العملية والمادية لهذا الموضوع، كما يُكملها هذا الكتاب من ناحية عالم النصوص والأفكار. وتلعب الثقافة المادية لعقيدة الموتى عند المصريين دورًا

يمكننا أن ننحيه جانبًا لأنه يمثل مركز الثقل لكتاب تيلور.

والشكر واجب بالدرجة الأولى لمؤسسة كارل فريدرش فون سمينس، ومديرها هاينرش ماير، ودعوتهما الكريمة التي وفرت لي الهدوء اللازم لأسيطر على هذه المادة الضخمة، كما ساعدني في اختيار الصور وإحضارها إيفا هوفمان وأندريا كوخارك. ولقد لاقى المخطوط عناية فائقة في دار النشر C. H. Beck، على يد أولريش نولتس وبريجيتا شيلباخ، أما سيلكه مولر فقد تولت أمر شئون التوثيق، وقام ماتياس ين بتوثيق الأسماء، فلهم مني جميعا جزيل الشكر.

هايدلبرج، يوليو 2000

تمهيد

الموت والحضارة

إن الفرضية التي يقوم عليها هذا الكتاب يمكن صياغتها في عبارة بسيطة، ألا وهى: الموت هو أصل الحضارة ومركزها، فالموت، وهذا يعنى معايشة الموت ومعرفة نهاية الحياة، والإطار الشعائري للموت والحزن، والطريق إلى القبور، وحياة الموتى بعد الموت، وجماعة الأحياء مع الأموات، والاستبدال الرمزي لعوالم الأحياء بعوالم الموتى، والسعي إلى الخلود والاستمرار في شكل ما بآثاره وتأثيراته، والسعي لعالم أرحب ووقت أطول. والمقصود بالحضارة هنا – هو المبدأ العام الذي تخضع له كل الحضارات – مثلها مثل "اللغة" (الأم) التي تندرج تحتها كل اللغات. والإنسان كائن قائم على الحضارة، التي توجد غالبا داخل مجموعة من الحضارات، حالها حال اللغة، التي توجد داخل لغات مفردة. وهنا يظهر أيضًا مبدأ قدرة كل الحضارات، مثلما هو الحال أيضا في قدرة اللغات، والاعتقاد الذي انطلق منه هدفه، أنه يوجد ارتباط بين مبدأ قدرة الحضارة والعلاقة الخاصة بين الإنسان والموت، وهذا الارتباط أحب أن أظهره كمثال في الحضارة المصرية القديمة. والحضارة بمعناها المفرد هى موضوع وبناء نظرية الحضارة، ومن ثم فقد أردت تقصى الارتباط المفترض بكل وسائل

علم الحضارة التاريخي، وأن أتوقف عند حضارة محددة. ومصر القديمة هى

بلا شك مثال رائع لذلك، ولكن لا يجب تعميم الملاحظات الموجودة هنا إلا بشروط، كما أنني لا أسعى للعثور على مثل هذه الملاحظات الحضارية النظرية، ولكنني أتركها للقارئ المتعمق، ولا أريد أن أشغله في هذا الكتاب بعموميات النظرية، ولكن أشغله بقدر الإمكان بنتائج محددة ومفصلة.

وأنا في هذا الكتاب أصبو إلى أهداف ثلاثة ، الأول والأهم بالنسبة لى هو كتابة مقدمة أو تمهيد لعالم تصوري لعقيدة الموت عند قدماء المصريين، وذلك من خلال نصوص أنطلق منها لإيضاح السياق، مثل شعائر الموتى، وموقع القبر أو بالأحرى بناؤه، وتزيينه ووظيفته، وما يأخذه الميت معه إلى القبر، وتماثيل القبر الكاملة أو النصفية، وأيضًا لإلقاء نظرة على عالم الأفكار الكامن وراء كل هذه الأشياء، ولنفهم أيضاً هذا العالم ، الذي تتيح لنا تلك النصوص مزية اماطة اللثام عنه.

وببساطة لم تكن عقيدة الموتى في مصر القديمة مجالاً للتطبيق الحضاري بجوار مجالات أخرى، بمعنى أنها تَكُون جزءا تابعا للدين، والذي كان بدوره يوجد إلى جوار تطبيقات وعوالم تصور أخرى، مثل التجارة، والقانون، والسياسة، والأدب... إلخ، فهنا كان علينا أن نتعامل مع مركز حس حضاري يشع في عدة مجالات، بل يمكننا القول في كل مناحي الحياة الحضارية، ومن ثم يمكن أن تكون المعالجة التامة لموضوع "الموت" هى في الوقت نفسه مقدمة لعرض جوهر الحضارة المصرية بشكل عام. كان هذا هو الهدف الثاني، الذي أصبو إليه من خلال هذا الكتاب، فقد أردت دائمًا أن أبدأ بعالم القبور، وشعائر الموتى ونصوصهم، لأدخل مجالات الفكر وأتساءل عنها، وعن تعامل وسلوك المصريين الأخرى مثل الأخلاق، الوعي بالتاريخ،

الكون، تصورات عن الآلهة.... إلخ، كما أظهرت إلى أي مدى يبدو اهتمام المصريين بموضوع الموت.

ومن هذا يظهر الهدف الثالث: وهو السؤال ليس فقط عن: إلى أي مدى تعرض مصر القديمة نموذجا فريدا في مجال الأنثروبولوجيا، ليس ذلك فحسب، ولكن لأنها تفتح أعيننا على العلاقة بين الموت والحضارة بشكل متفرد أيضا. ولقد اهتممت بمصر القديمة، لا لأنها تمثل نفسها فحسب، ولكن أيضًا بالنظر إلى أنه من خلال دراسة هذه الحضارة المبكرة والمستمرة، والموثقة بصورة جيدة، التي ارتبطنا بها من خلال طرق أساليب نقل الموروثات المختلفة، وما يمكننا أن نتعلمه عن جوهر الحضارة بوجه عام. وأنا أرى أن أحد واجبات علم المصريات – وأهمها – هو المساهمة في إنجاز شيء لنظرية الحضارة بوجه عام، وعلى هذا فأنا أطرح سؤالا في شكل فرضية عملية، وهو إذا ما كان الموت وشكله الحضاري، ومعالجته ومجابهته ومعناه يبنى مركز حس كل حضارة؟ والهدف الثالث هذا، أود أن أعالجه بعمق في الجزء التالي من الكتاب.

الموت كباعث للحضارة

الحضارة – كما يقال – هى الطبيعة الثانية التي يحتاجها الإنسان، لأن طبيعته الأولى لم تزوده بما يكفي من قدرات وغرائز يحتاجها حتى يبقى حيًا.

هذه الأنثروبولوجيا السالبة، التي تُعّرِف الإنسان بين المخلوقات الحية الأخرى على أنه "كائن ناقص" يقوم ويعتمد على تعويض نقائصه الطبيعية من

خلال مكاسبه الحضارية، تعود إلى العصور القديمة، مثل محاورات أفلاطون، ثم كان هيردر Herder على رأس ممثليها في القرن الثامن عشر، واحتضنها نيتشه Nietzsche في القرن التاسع عشر، ثم كوَّنت في القرن العشرين الأساس المشترك لمفكرين وباحثين عديدين، مثل مارتن هايدجر Martin Heidegger، هلموت بلسنر Helmuth Plessner، أرنولد جيلن Arnold Gehlen، وشغلت أخيرًا ما يسمى بـ "محاورات سلوترديك Sloterdijk-Debatte" أوسع دائرة قراء للصحف الألمانية. ومن يُعرِّف الإنسان على أنه "مخلوق ناقص"، يفهم وظيفة الحضارة على أنها هدف إضافي مكمل ومعوض. وإذا كان الإنسان يفتقد السلوك الغريزي الموجه للأمان عند الحيوانات، فإنه في مقابل ذلك يتمتع بحرية الاختراع الذاتي للحضارة، والتكوين الذاتي، والتشكيل والروية والتربية. ومن ثم ينشأ من الحاجة فضيلة ومن العجز ميزة، وبدلاً من الخضوع لنظم الطبيعة مُنح الإنسان حرية، حُجبت عن المخلوقات الأخرى. وبدلاً من التكيف المثالي مع البيئة، الذي يتمتع به النبات والحيوان، نجد عند الإنسان حرية تشكيل نفسه والعالم. هذه الحرية واسعة جدًا، حتى إن الإنسان يضطر إلى بناء نوع من تحديد المعرفة، حتى لا يقع الإنسان في حفرة حفرها بنفسه، ولقد قامت مناقشات حول هذا التحديد الذاتي للعالم، مثل أخلاقيات الطعام الحيوي، واستخدام الهندسة الوراثية، وحديقة الناس(*) لبعد غد.

ويجب ألا نرفض صحة هذا التشخيص الأنثروبولوجي دون ترو، ولكن يمكن رغم ذلك صياغته بصورة أخرى، ذلك عندما ينطلق الإنسان من الكثير (المعرفة الكثيرة) وليس من القليل. وتقابلنا صورة الإنسان هذه في بعض الأساطير

(*) حديقة الناس، حديقة أنشئت فى أواخر عام 1960، فى مدينة بيركلى بولاية كاليفورنيا، لتأوى المشردين فى الليل. المترجم

الشرقية القديمة، حيث يدور الأمر حول المعرفة والحرية، وهذا لا ينبع كتعويض لنقص، ولكن يعرض فائضًا نشأ في عالم الإله، وأصبح غريبًا في عالم المخلوقات. وهنا ينظر للإنسان ككائن لا يستطيع حتى القليل، ولكنه يعرف الكثير.

وفي مركز هذه المعرفة الإلهية الزائدة المغتربة، وَالمليئة بالمشاكل أيضا ينهض الموت، أي الفناء الذي يمثل الإرث المشترك لكل مخلوقات الأرض، والذي يتشارك فيه النبات والحيوان مع الإنسان، وبالطبع لا يعرف الحيوان والنبات شيئًا عن هذا المصير، كما أنهما لا يعدان عدتهما، ولا يعرفان شيئًا عن عقيدة الموت، فهما يعيشان يومهما، ولا يستجيبان إلا للمؤثرات أو لرد المخاطر القائمة، دون الاهتمام بالمعاني الأخرى المتداخلة، وهذا أفضل تجهيز معرفي لكائنات تعيش زمنًا محددًا، ولكن الآلهة الخالدة يُسمح لها على العكس من ذلك أن تعيش أطول، نعم الكل يعرف ذلك، عليها ألا تموت. ومن ثم فهى تدرك ارتباط المعاني، الذي لخصته أساطير الكتاب المقدس في معرفة الخير والشر، وتدرك الارتباط بالعالم، الذي لخصته الأسطورة البابلية على أنه "أسرار السماء والأرض".

وتدور الأسطورة البابلية حول أدابا ابن إيا[1]، رب الحكمة، الذي ورث ابنه عنه الحكمة، لا الخلود. وذات يوم مزقت ريح الجنوب شبكة صيد أدابا، فلعنها، ولأنه يمتلك المعرفة الإلهية، فلقد كانت لعنته قوية لدرجة أنها حطمت

أجنحة إله الرياح. وهكذا أصبح المستور مكشوفًا: مخلوق فان يمتلك معرفة

الآلهة رغم أنه ليس إلهًا. استدعى أدابا "أنو كبير الآلهة" أمام العرش، فأملى أدابا علي إيا تعليماته، وهى: عليه ألا يقرب الطعام، الذي ستقدمه له الآلهة في الطريق، فربما يكون طعام الموت، ومن ثم رفض أدابا الطعام الذي قُدم إليه، رغم أنه كان في الحقيقة طعام الحياة، وقد أرادت الآلهة بذلك إنهاء الوضع غير المحتمل، في أن تجعل من أدابا إلهًا، وهكذا استمر هذا الوضع المؤلم المتأزم في الربط بين المعرفة والموت. ومن المؤكد: أن الأمر في الأسطورة لا يعنى أن أدابا كان يعرف بعدم خلوده، أو أنه لا يستطيع العيش بهذه المعرفة، ولكن لأنه كان يمتلك معرفة الآلهة، التي لا يبلغها البشر.

وتدور أسطورة بابلية أخرى حول معرفة حتمية الموت، وعدم تحمله، وهى ملحمة جلجامش(2)، وجلجامش هذا هو ملك أور، امتلك المعرفة الفائضة، التي تغير مجرى حياة الإنسان، وتعيده إلى جادة الطريق، ولأنه كان يحب صديقه إنكيدو جدًا، وأثّر فيه موته تأثيرًا كبيرًا، لدرجة أن هذه المعايشة المؤلمة مزقت معرفته المحدودة، وأدرك عدم خلوده. وبيّنت له طريق معرفته وآلامه، هذا الطريق الذي يجب عليه أن يسلكه في مصيره التالي، حتى يفيق من صدمته، وأن يتعايش مع معرفته.

بكى جلجامش بمرارة على فقد صديقه إنكيدو

وهام في الصحراء.

عندما أموت، لن أصبح مثل إنكيدو؟

لقد أثقل الهم قلبي،

فهمت في الصحراء خائفًا من الموت(3).

وقد أدى فرار جلجامش من الموت، وبحثه عن الخلود إلى الجبال

الموجودة في نهاية العالم، حيث تشرق الشمس وتغرب، وهناك قابل سيدوري، ساقية الخمر للآلهة، فشكا لها همه، وطلب منها ألا يرى الموت، الذي يخشاه!

فغنت له سيدوري نشيدًا، شبيهًا بالنشيد الذي أنشده عازفو القيثارة المصريون في الحفل، والذي غناه الواعظ في الإنجيل.

جلجامش، إلى أين تجري؟

فالحياة التي ترومها، لن تجدها!

فعندما خلقت الآلهة الإنسان

وزعت الموت على البشرية كلها

واحتفظت لنفسها بالحياة

وأنت يا جلجامش، بطنك ممتلئ،

فمتع نفسك نهارًا وليلاً

واجعل من كل يوم عيدًا

ارقص والْهُ بالليل والنهار!

ثوبك نظيف، ورأسك مغسول

وتحمم بالماء!

وانظر إلى صغارك في يدك

وزوجك يسعدها احتضانك لها

فهذا ما بقى للإنسان ليفعله[4].

وتظهر سيدوري هنا كلسان حال حكمة منتشرة في كل العالم القديم، هذه الحكمة تربط بين الموت والاحتفال ربطًا وثيقًا، ونقرأ في الكتاب المقدس:

"اِذْهَبْ كُلْ خُبْزَكَ بِفَرَحٍ، وَاشْرَبْ خَمْرَكَ بِقَلْبٍ طَيِّبٍ، لأَنَّ اللهَ مُنْذُ زَمَانٍ قَدْ رَضِيَ عَمَلَكَ. لِتَكُنْ ثِيَابُكَ فِي كُلِّ حِينٍ بَيْضَاءَ، وَلاَ يُعْوِزْ رَأْسَكَ الدُّهْنُ. اِلْتَذَّ عَيْشًا مَعَ الْمَرْأَةِ التي أَحْبَبْتَهَا كُلَّ أَيَّامِ حَيَاةِ بَاطِلِكَ التي أَعْطَاكَ إِيَّاهَا تَحْتَ الشَّمْسِ، كُلَّ أَيَّامِ بَاطِلِكَ، لأَنَّ ذلِكَ نَصِيبُكَ في الْحَيَاةِ وَفي تَعَبِكَ الذي تَتْعَبُهُ تَحْتَ الشَّمْسِ. كُلُّ مَا تَجِدُهُ يَدُكَ لِتَفْعَلَهُ فَافْعَلْهُ بِقُوَّتِكَ، لأَنَّهُ لَيْسَ مِنْ عَمَل وَلاَ اخْتِرَاعٍ وَلاَ مَعْرِفَةٍ وَلاَ حِكْمَةٍ في الْهَاوِيَةِ التي أَنْتَ ذَاهِبٌ إِلَيْهَا[5].

"سفر الجامعة الإصحاح التاسع"

ويبشر عازفو القيثارة المصريون بنفس الحكمة، وإليك الكلمات التالية كمثال:

أما أنت فسرّ قلبك، واجعله ينسى!

جميل لك، أن تتبع قلبك، ما دمت تعيش.

ادهن رأسك بالمُر، وارتد كتانا أبيض،
وادهن جسدك بزيت نقى لعبادة الآلهة
زد من حسنك، ولا تجعل قلبك مهمومًا

اتبع قلبك، في صحبة أحبائك
أد عملك على الأرض، ولا تحزن قلبك
حتى اليوم، الذي تصيبك فيه مصيبة الموت
فالقلب المتعب لا يسمع صراخهم
ونواحهم لن يعيد قلب رجل من العالم السفلي[6].

هذه الأناشيد غناها المصريون في ولائمهم، كما أن الإلهة سيدوري لم تصبح ساقية للخمر عبثًا. وفي اليهودية يُقرأ كتاب الجامعة في عيد المظال في إطار احتفالي، يلعب فيه شرب الخمر جماعة دورًا[7]. الخمر، والنساء، والغناء، وسائل تلهي المرء عن هم الموت، وتعيد إليه توازنه الداخلي، فالحكمة والتوجيه هدفهما النسيان، فالمرء لا يحصل على ما له من الكثير من المعرفة، كما يجب عليه أن يقنع بما قسم له من حظ، ولا يجب أن يبحث عما حرم منه. ودور الحفل أن يزيد من إغراقه في الحياة الدنيا، حتى ينسيه الحياة الأخرى الخالدة. إلا أن جلجامش لم يستطع أن يتعايش مع هذه الحكمة المستسلمة، ولكنه عثر

على أوتا – نابشتي (نوح ما بين الرافدين) وهو الإنسان الوحيد الذي نجا من

الطوفان، ليس هذا فقط، بل إنه دخل في دائرة الخالدين أيضا، وأخذ جلجامش منه عشب الصبا، الذي سرقته منه أفعى في طريق عودته إلى بلده، وهكذا استمرت المحنة البشرية وهى، المعرفة الكثيرة، والحياة القصيرة.

وتقول أسطورة الكتاب المقدس عن "حالة الذنب" إن آدم وحواء أكلا من شجرة المعرفة، وأصبحا عارفين "مثل الإله"، وهنا نجد أيضًا – كما نجد في أسطورة أدابا – المعرفة الزائدة والتي لم تمنحها الطبيعة للإنسان، والتي تتصف بأنها معرفة إلهية. لقد حرم منها البشر مثلهم مثل باقي الكائنات الأخرى الفانية لسبب مقنع، وهو أنها معرفة لا تخدم الحياة، كما قال نيتشه، "علم غير نافع للحياة"، ولن ينفع الإنسان كثيرا أن يصبح مثل الإله. كان عليهما بالضرورة أن يأكلا من شجرة الحياة، التي تعطيهما ثمرتها "الخلود"، الخلود الذي ينتمي حتما لهذه المعرفة، فهى الثمرة التي توجد بجوار شجرة المعرفة. ولكن لم تتح لهما الفرصة، فقد طردا من الجنة قبل أن يأكلا من هذه الشجرة.

كل هذه الأساطير تدور حول الكثير من المعرفة وقصر الحياة، وفي أسطورة أدابا البابلية تدور الأسطورة حول معرفة غريبة سحرية، وحول أسرار السماء والأرض، أما في الإنجيل فنجد – على العكس من ذلك – القدرة على الحكم العملي، ألا وهى معرفة الخير والشر، أو بالأحرى: النفع والضرر، الفائدة والخسارة[8]، وفي كلتا الحالتين يدور الأمر حول المعرفة، المعرفة التي تجعل صاحبها إلهيا "مثل الإله Sicut Deus"، وفوق كل ذلك سواء أكانت هذه أسرار السماء والأرض، أو الخير والشر، فإن الإنسان، وحده هو الذي يعرف أنه سيموت[9]، وهذا ما لا تعرفه

الآلهة، لأنها خالدة، كما أن الحيوانات لا تعرفه أيضًا؛ لأنها لم تأكل من شجرة المعرفة، أما الإنسان فتهدده هذه المعرفة، بالخروج عن جادة الطريق، فهذه المعرفة تظهر موقفا غير محتمل؛ لأنها معرفة تخص الآلهة ومن يمتلكها يجب ألا يموت، ومن هو فان يجب ألا يمتلك هذه المعرفة، لأنها معرفة الآلهة.

والإنسان لديه جزء من هذه المعرفة الإلهية، ولكنه جزء يتضاءل كثيرًا أمام مدى المعرفة الإلهية. كما أن الإنسان لن يصير – بهذا الجزء الإلهى من المعرفة – عارفا بكل الأمور، ولكنه سيكون عارفا بالكثير الكثير. هذه المعرفة – يمكن أن نضع لها كلمات أخرى مثل الفكر، العلم، الفهم، العقل، الوعي، التأمل – تربطه بعالم الآلهة وتفصله عن الحيوان، وعلى العكس من ذلك فإن فناءه يربطه بالحيوان، ويفصله عن عالم الآلهة، وهكذا فإن الإنسان يقف بين الآلهة والحيوان، فهو مخلوق ناقص بالنسبة للآلهة، ولكنه يفيض بالمعرفة أمام الحيوان.

ومن هذا المنطلق ككائن وسطى – ناقص القدرة، كما وصفه الفيلسوف مارسليو فيتشينو Marsilio Ficino، من فلورنسا في القرن الخامس عشر. حين صاح في خطابه "ممدوحون سماويون كل من يتعرفون على الأشياء في النور! أما الحيوانات التي تعيش في الظلام فهى محمية من هذا النور، لأنها لا تدرك الحياة القادمة!، أما البشر التعساء المملؤون بالخوف، فيهيمون بالطبع في الضباب"[10]. ومن الكثير من العلم والقليل من الحياة ينتج عدم الاستقرار،

الذي يبقى الإنسان في حركة داخلية مثل بندول "الساعة". ويسمى مارسليو

فيتشينو هذا بـ "قلق الفكر" "inquietudo animi"، وهو بقوله هذا يهاجم مفهوما للقديس أوجستين، الذي قال في اعترافاته عن قلق القلب "inquietudo cordis" "يبقى قلبنا قلقًا، حتى يسكن فيك"(11) " inquietum est cor nostrum , donec requiescat in te-" هذا القلق يميز الإنسان؛ فالحيوان لا يتملكه القلق. وهذا القلق – في رأي أوجستين – مصدره الرب، الذي خلق الإنسان هكذا بحيث، لا يجد كفايته في الأرض، إلا أن مارسليو – بذكاء شديد – أرجع هذا إلى الموت، وإلى الاشتياق إلى الخلود.

هذا القلق، هو الذي دفع جلجامش أن يهيم، وأن يرفض النصيحة الغالية لساقية الإله سيدوري، وأن يستمتع بحياته القصيرة الممنوحة له بكل ما يستطيع من قوة، وأن يذهب حتى نهاية العالم بحثًا عن الخلود. ولكننا لا نجد كلمة "الخلود" في النصوص السومرية والبابلية أبدًا، ولكن بدلاً من ذلك نجد كلمة "الحياة". ومنذ أن أدرك جلجامش أن وجوده مآله الفناء وأدرك حقيقة الموت، لم تعد عنده هذه "حياة"، فالحياة تظهر فقط لمن عصب عينيه، أو لمن لديه حكمة سيدوري. ومن يمزق العصابة عن عينيه، فلن يجد إلا الحيرة أو أنه يبدأ البحث الدائم عن الحياة، هذا البحث ("quest" بالإنجليزية) هو موضوع ملحمة جلجامش.

وتحدد هذه الأساطير الشرقية القديمة مشكلة الوجود الإنساني من الكثير بدلاً من القليل. الكثير الذي أخرج الإنسان من حدود عالم الحيوان، وكلا التقليدين – الوفرة والندرة – يتفقان، في أن الإنسان يتميز بالقلق، القلق الذي يجعله يتطلع إلى الأفضل وإلى الأعلى. وفي كلتا الحالتين يدور الأمر حول

تعويض النقص، هذا النقص يشير لطرق أساسية ومختلفة، فهو يشير مرة إلى نقص في التكيف مع البيئة والأمن الفطري، ومرة أخرى على العكس من ذلك يشير إلى نقص الحياة أو الخلود، على أي حال فعلى الإنسان أن ينأي بنفسه بالقليل من تجهيزه الفطري أو بالكثير من المعرفة عن نظام الطبيعة، إلى ذلك العالم المصنوع الذي خلقه، ويستطيع أن يعيش فيه، ذلك العالم هو الحضارة.

وما يوضح الأمر، هو أن التقليدين الأنثروبولوچيين مصيبان، ولا يبعد أحدهما عن الآخر، فالتقليد الأول يوضح طبيعة الحضارة فيما يخص مشكلة البقاء، والآخر يعرض مشكلة الموت، ومن ثم تبعًا لهذا التقليد تنبع الحضارة من معرفة الموت والخلود. فالحضارة تعرض التجربة، وتخلق مكانًا وزمانًا يتخطى فيهما الإنسان أفق حياته المحدود، ويوسع من حدود تعامله وخبراته وتخطيطه، لآفاق وأبعاد تحقيق ذاته، يرضى فيهما احتياجات مشاعره، ويهدأ فيهما من إدراكه المؤلم غير المحتمل لقصور وجوده وتفتته. وبدون تخيل الخلود أو على الأقل الاستمرار في محاولة تخطى أفق وجودنا الأرضي لن يستطيع الإنسان أن يعيش، فهذا الخيال يبنى أفقنا المحاط بالأوهام، وفيه وحده فقط يمكن للتعامل البشرى أن يجده مفيدًا، إنها "تعاليم هاملت" كما نجدها في الفصل السابع من كتاب نيتشه "مولد مأساة":

"المعرفة تقتل العمل، الذي ينتمي إليه ستر الأوهام – هذه هى تعاليم هاملت، وليست حكمة هانز الحالم السخيفة، الذي لا

يستطيع التعامل بسبب الروية، وليس بسبب زيادة

الإمكانيات، لا، ليست الرويـة، لا! فمعرفـة الحقيقة حقا، والنظر إلى الحقيقة القاتمة تهزم كل سبب دافع للتصرف سواء عند هاملت أو عند أي إنسان دُيوني(*)."[12]

ويعد نص مصري معرفة الفناء كأحد أهم أربعة أعمال جيدة للخالق.

لدى أربع نعم جيدة أتممتها داخل عتبة بلاد النور:

خلقت الرياح الأربعة

حتى يستطيع كل واحد أن يتنفس في حياته

هذه واحدة من هذه النعم

لقد خلقت الطوفان العظيم

كي يتصرف فيه الفقير كالغني

هذه واحدة من هذه النعم

لقد خلقت كل واحد مثل جاره

ومنعتهم، أن يظلموا

ولكن قلوبهم جعلتهم يخالفون ما أمرتهم به

(*) نسبة لإله الخمر عند اليونانيين ديونيسيوس ويقابله باخوس عند الرومان. المترجم

هذه واحدة من هذه النعم

لقد خلقتهم بحيث لا تنسى قلوبهم الغرب

حتى تأتى قرابين الأقاليم للإلهة

هذه واحدة من هذه النعم[13].

يفترض هذا النص وجود ارتباط وثيق بين معرفة الموت والدين، فهنا نجد أن الآلهة هى التي تستفيد من هذه المعرفة، ودون تذكر "الغرب"، أي منطقة القبور والموت كهدف أخير للحياة، فلن يحضر الناس القرابين للآلهة. وفكرة الموت هذه تجعلهم يفكرون أيضًا في الآلهة، التي ينتظر الإنسان منها العون والإنقاذ، ليس قبل الموت، ولكن – مثلما سنرى في الفصل القادم – من عالم الموت.

ويقول المزمور 90: (يعلمنا أحد في أيامنا هذه الأرقام، أننا يمكن أن تنطبق على قلوبنا الحكمة)[14]. يعلمنا أحد في أيامنا معناها، كل يوم نقضيه في معرفة الحياة اللانهائية له قيمة، وباختصار، فإن الأيام لها قيمة، لأننا يجب أن نموت، فالموت يعطى للحياة قيمتها، والحكمة تكمن في أن نحتفظ بهذه القيمة، وهنا يأخذ التقليد اليوناني منحى عكسيًا، فإحدى الهبات الحضارية، التي أغدقها بروميثيوس على البشر، تتمثل تماما في عكس الرؤية الواضحة المكتسبة من الموت:

برومثيوس:

لقد سلبت من البشر، أن يروا مصيرهم مقدمًا

قائدة الكورس:

قل، أي وسيلة وجدتها أمام هذا الشر

برومثيوس:

زرعت في قلوبهم الأمل الأعمى(15)

المصير، الذي أخفاه برومثيوس عن البشر هو قدرهم، وهو معاناتهم في المستقبل، أي قبل كل شيء نوع وساعة الموت، فمعرفة الموت يمكن احتمالها فقط في هذه الحالة لأنها مستترة، "فالأمل الأعمى" هو المقابل للشك المبصر للشؤم. ويخلق الأمل الأعمى "حجبا للوهم"، وهذا أيضًا ينتمي حتمًا لشروط الحالة الإنسانية condition humana، أما ا لأسا طيـر الشرقية فتؤكد الناحية الأخرى: فمعرفة الموت، هى التي ميزت الإنسان، وجعلته هائمًا.

كان بِتوزيريس - الذي عاش في أوائل العصر البطلمي – عاشقا لليونان، وهو فقط من اختار لنفسه قبرًا ذا طابع بيزنطي، وزخرفة، وآمن بالحكمة اليونانية:

قدرة الآلهة هى، جعل القلوب تنسى،

إدراك اليوم(16).

أردتُ الإشارة إلى الفكر التقليدي القديم، الذي رأيناه متأصلا في الأساطير المختلفة للشرق القديم والإنجيل، ومن المحتمل أنه أقدم وأكثر انتشارًا من الأساطير اليونانية التنويرية عن الإنسان كمخلوق ناقص، وأن أربط بينها وأجعل منهما نظرية حضارية مثمرة. والحضارة لا تظهر من منظور التعويض،

الذي أطل منه فرويد، كتعويض للتكوين الغريزي البشري الغائب، وملاءمته للبيئة، ولكن من منظور مكاني تخطاه الإنسان بما وضعه لنفسه من الكثير من معرفته وقلق روحه، وبهذا يستطيع أن يعيد لنفسه التوازن ولو لزمن محدد.

تفتح الحضارة وتحدد في الوقت نفسه أفقًا من الحواس بعيدًا عن حدود حياتنا الدنيا. هذا الأفق له منظور فردي حضاري، فأما المنظور الفردي فيظهر في نوع من خلود الحس، أو هو دافع للخلود أو الوعي به، دون أن يسقط الإنسان في اكتئاب شديد، يعرف المعالجون النفسيون الكثير عنه. وأما المنظور الحضاري فيظهر في تركيبة ذاكرته الحضارية، التي تميزها الذكرى الفردية، والخبرة والتوقعات ودمجه لها كلها في آفاق ومنظورات لا تضم آلاف السنين فقط، ولكن أحوال وأماكن العالم الآخر أيضا. وحتى الإنسان الذي يعتبر أن الموت هو النهاية المطلقة لكل شيء، ويعتقد اعتقادًا راسخًا أنه مع نهايته يغوص في العدم، يستثمر نفسه في أعمال تستمر آثارها، ويتعدى تخطيطها أفق وجود سواء شبكة الأبعاد الاجتماعية زمنيًا، أو رسوخه في بعد الزمن تاريخيًا. والموت هو أو بصورة أفضل: معرفة موتنا هو مولد للحضارة من الدرجة الأولى. وجزء مهم من أعمالنا، ولا سيما الجزء الثقافي الضروري، مثل الفن، العلم، الفلسفة، الأعمال الخيرية، ينبع من دافع الخلود، دافع السمو فوق حدود الأنا وزمن الحياة[17]، وفي هذا يكتب العالِم والناقد الأدبي الشهير جيورج شتينر، تحت عنوان "ملاحظات لتعريف جديد للحضارة".

> إن مركز كل حضارة حقيقية يبني وجهة نظر معينة في علاقة الزمن بموت كل فرد. وشدة الرغبة، التي تستدعي الفن

والفكر الموضوعي، وبالمثل كل إجابة ملتزمة، هما اللذان يضمنان إيصالهما إلى اناس آخرين وإلى المستقبل. كل هذا نابع من رغبة ذاتية أصيلة وجريئة - مع سمو الذات - في تجاوز الوجود الآني. فالكاتب أو المفكر يريد أن تتمتع كلمات شعره، أو قوة حججه، أو أشخاص روايته بحياة أطول من حياته، وأن يعطيهم سر وجودهم المستقل. والنحات هو الذي ينقل قوى الحياة على الحجر ضد الزمن وبعده، قوى الحياة التي سوف تفر من بين يديه، وهكذا يتوجه الفن والفكر معا إلى هؤلاء الذين لم يأتوا بعد، ويتم ذلك رغم معرفتهما بالخطر المحدق بهما، والذي لم يدركه العائشون حتى الآن (18).

ولكن شتينر Steiner لم ير هنا إلا الفنانين والكتاب والمفكرين، أي طبقة ضيقة من الصفوة، أيضًا جلجامش وأدابا كانا من الشخصيات المميزة. وبلا شك فقد كان كورت شفترس Kurt Schwitters محقًا، عندما أكد: "الخلود ليس شأن كل فرد" نحن نتعامل في هذا "البحث" مع رجال أعمال من الصفوة، أي مع موقف معين في مجال الإمكانات المتاحة. الحضارة – وهذه الحقيقة من الصعب دحضها – لها منظور قياسي له الكثير من الرغبات، يمتد لأبعد من الاحتياجات اليومية، وبلا شك فإن البشر منذ زمن بعيد، أو في زمن محدد، ربما خمسة أو عشرة آلاف سنة من الماضي، يُدفعون دائمًا إلى بلوغ قمم الإنجازات الحضارية، وهذا الملمح – مركز كل حضارة حقيقية – كما يقول شتينر، له علاقة بالموت. وخلف هذا البحث الفاوستي والقلق يوجد –وهذا

افتراضي – ليس فقط نقص في الإعداد الطبيعي، ولكن أيضا ما لا نستطيع أن نضعه في توازن مع الزائد من المعرفة والوعي. هذا القلق هو شأن كل فرد، ولكن القليل ينجحون إما في العثور على حكمة تجلب الهدوء أو الولوج إلى مشروعات مدركة لسمو الذات، ومن ثم إلى "مركز الحضارة الحقيقية"، الذي كتب عنه شتينر: الموت يجعل الجميع متساويين، ولكن تصور الموت يتعدد في منظور ضخم للاختلافات الثقافية والفردية.

اختلافات فارقة في العلاقة بين الموت والحضارة

إلحاقًا بهذه الملاحظات العامة للعلاقة بين الحضارة والموت، والتي لا تخص مصر فقط، ولكنها مفهوم يسرى على الحضارة بوجه عام، فأود أن أمهد في الجزء التالي لبعض الاختلافات داخل نطاق العلاقة بين الحضارة والموت، والتي تخدمنا في تحديد الحضارة المصرية بصورة أدق.

أ- الدنيا والآخرة كآفاق تحقيق حياة ممتدة

الاختلاف الأول يخص تعالي الذات الإنسانية، وكيف ينتج عن أفق حس خاص بحضارة ما، وهنا توجد إمكانيتان أساسيتان، يمكن أن تظهر كل منهما بمفردها، أو يمكن تجميعهما ليظهرا معًا. فالإمكانية الأولى تحدد وضع هذا الأفق الحسي يتجاوز لفترة حياة الفرد في عالم آخر يدخله الميت، ليعيش فيه تحت ظروف أخرى. أما الإمكانية الأخرى فتنكر وجود عالم أخروي، يقدم – على أي حال – على أنه عالم غني بالظلال، يكون مكانا يقضي فيه الموتى فترة

مماتهم أكثر منه موطنا يستكملون فيه حياتهم، وهذا العالم لا يشكل بأي حال أفقا حسيا، أو أفق إتمام الحياة الدنيا، حيث لا يرى متبنو هذا التصور أي عزاء في ذلك. هذا الاختلاف ضروري جدًا بالنسبة لي، فالحياة الأخرى ليست بالضرورة هى الحياة الأخرى، فهناك فرق بين تصوري للحياة الأخرى على أنها مجال، يصبح الموتى فيه ميتين، أي إنهم يعايشون وجودًا، يتميز بغياب ما يميز كل ما يفهم في كل حضارة على أنه "حياة"، أو على أنها حيز للحياة الدائمة، التي تخلص الإنسان فيها من الموت وينجو منه ويبتعد عنه بقدر الإمكان، ومن المحتمل أنه انتقل بعيدًا عنها. ومن ثم توجد عوالم بين عالم بابل السفلي، وعالم الإنجيل شاؤول Scheol(*)، وهادس Hades(**) اليونانى من ناحية، ودوات Duat(***) المصري من ناحية أخرى. والعالم السفلي المصري ليس مجالاً للموتى بالمعنى الحرفي، لأن المرء فيه ليس "ميتًا"، إنه مكان يُحن إليه، ومن يصل إليه، فقد أفلت من الموت. شاؤول وهادس وبلاد "اللاعودة" هى على العكس من ذلك أماكن لا يمكن للمرء أن يفر منها، أو بالأحرى هى مكان الموت نفسه. ولكنها مجتمعات توجد تحت تأثير صور سالبة للبعث، وتسعى لاستمرار وسمو الذات. وهنا نجد التاريخ، وتتابع الأجيال، والعالم البَعْدي، الذي يمتد فيه أفق حس الحياة الدنيا. وربما كانت الثقافة المسيحية وحركات المعرفة الإلهية (الغنوصية)، أول

(*) مملكة الموتى، أو العالم السفلي في العهد القديم. المراجع

(**) مملكة الموتى، أو العالم السفي عند الإغريق القدماء. المراجع

(***) كلمة مصرية قديمة تعنى الأبدية حيث تذهب مركب الشمس إليها فى المساء، وتخرج منها فى الصباح وأثناء الدولة القديمة كانت الأبدية فى السماء، أما فى الدولة الحديثة فقد أصبحت الكلمة تعنى العالم السفلي. (هورننوج وادي الملوك). المراجع

أنواع هذا العرض؛ فقد كتبت الحياة الدنيا، وما بعد العالم بخط صغير، وأما الروح والخلود والعالم الآخر فقد كتبت بخط كبير. إسرائيل (دين العهد القديم) وبلاد ما بين الرافدين واليونان يمكن أن تكون أمثلة للنوع الثاني، فهنا لا يكون عالم الموتى إلا مملكة الظل الإلهية البعيدة، ويتحقق الخلود إما في تتابع الأجيال، الأولاد، وأولاد الأولاد (بلاد الرافدين، إسرائيل) أو في ذاكرة العالم التالي (اليونان)[19]. وتنتمي مصر بلا شك للنوع الأول، حضارات التصور الإيجابي للحياة الأخرى، والتي تكون الحياة الأخرى فيها مكانا للبعد عن الموت والقرب من الله، والحياة متصاعدة ولكن مع هذا تظهر الحقيقة فجأة أمام العين، إن المصريين فعلوا كل ما في وسعهم على الأرض ليظلوا حاضرين في ذاكرة العالم التالي، وإلا لماذا بنوا مثل هذه المقابر العظيمة؟ وتدل كل الظواهر على أن المصريين – ومن الواضح – قد ربطوا بين الإمكانيتين. وأكثر من ذلك: أن الإمكانيتين هنا قامتا حضاريا بطريقة فريدة متسعة. فنحن نجد هنا إيمانا قويا بالبعث والخلود، وأيضًا تصورا قويا مماثلا متطورا، وأملا في الاستمرار في الحياة سواء في تتابع الأجيال للأولاد وأولاد الأولاد، وأيضًا – وقبل كل شيء – في ذاكرة العالم التالي.

هذا الاختلاف بين البعث والتاريخ، أو بالأحرى الخلود والعالم التالي كأفق حس وإتمام للحياة الأرضية. يستحق هذا التعامل منا خطابًا تاريخيًا قصيرا، يعود إلى القرن السابع عشر وينتمي لمنجزات العلوم الدينية الحديثة. ففي عام 1624، تحقق اللورد هربرت تشبيرى من أن اعتقاد خلود الروح هو أحد الاعتقادات

المشتركة الخمسة لجميع الأديان، وأراد أن يخرج منها بعناصر دين طبيعى[20]. ويمكننا أن نبرهن للورد هربرت، أن الوثنيين قد آمنوا أيضا بخلود الروح والبعث، دون معرفتهم لدين أو حضارة. ولقد كانت صدمة كبرى عندما أثبت باروخ اسبينوزا بنفسه بعد نصف قرن من ذلك، أن الكتاب الموحى به إلى موسى بالذات، وهو الشهادة الأصلية للتوحيد الغربي، لم تُذكر فيه كلمة البعث أو الخلود. ولقد تعوّد اليهود والمسيحيون لأكثر من ألف وخمسمائة عام[21] على قراءة الحقيقة البديهية لخلود الروح في الإنجيل العبري، والآن أصبح واضحًا دون شك: أنه لا يوجد ذكر لشيء من هذا، أما من وعظ بخلود الروح، فقد كان الوثنيون، وفي مقدمتهم المصريون.

أما اسبينوزا فقد خطا خطوة أبعد من ذلك، فهو لم يُظهر فقط أن الكتب الإسرائيلية – أو بالأحرى كتاب موسى – كان ينقصها فكرة خلود الروح، ولكن حلت محلها أشياء أخرى أيضًا، وكانت هذه فكرة أن الإنسان يخّلد في أولاده، وأولاد أولاده. فالحسابات التي لا تسوى في هذه الحياة، تتم في التاريخ، في تتابع الأجيال. وبهذا ولأول مرة يظهر التناقض بين نظرة القطرين (مصر واسرائيل) ، والتي أخذتها مصر وإسرائيل. ومن المعروف أن سيمون ڤايل قد امتدح مصر القديمة بسبب عقيدة الخلود وانتقد إسرائيل لمادية حلولها الفكرية، إذ أبدلت البعث والخلود بالتاريخ[22]. وبالفعل فلا يوجد في عالم العهد القديم حس لإتمام البعث، كما لا يوجد أيضًا في الحياة الدنيا مكان مقدس خالد، مثلما صنع المصريون، وذلك بتأسيس النصب الحجرية، فالآلهة والموت ابتعدا عن بعضهما بعضا بقدر الإمكان، فالإنسان يقترب من الآلهة فقط في أثناء وجوده الأرضي، وكل حسابات العدالة يجب أن تُسوى في الحياة الدنيا، ولا يوجد

حديث عن الخلود، ولكن عن حياة فردية – يحيط بها أفق واسع من الذكرى والبشرى – ليست في البعث، ولكنها تتضح في تسلسل الأجيال. وهنا نجد التاريخ المقدس historia sacra، الذي يجد دافع الخلود فيه إرضاء لاحتياجه الحسي، فكرة كانت غريبة تمامًا عن مصر، وبهذا الاكتشاف الرائع أظهر اسبينوزا دليلاً رائعًا على فرضيتنا، أنه دون الافتراض الأساسي لحياة أخرى في أي شكل من الأشكال فلن تنجح الحياة البشرية، كما أن الحلول الحضارية لهذه المشكلة يمكن أن تكون متنوعةً.

ب) الموت المجزأ، والحياة المجدولة بالموت

إن علاقة الاختلاف بين مفهومي أشكال الحياة الدنيا وأشكال الحياة الأخرى لسمو الذات ترتبط ارتباطًا وثيقًا بمفهومي العلاقة بين: الموت والحياة. فالمفهوم الأول يرى الموت، بينما يرى الثاني الحياة، فالحياة والموت يستبعد كل منهما الآخر، فحيثما توجد الحياة، يجب ألا يوجد الموت والعكس صحيح، ويبدو الموت وكأنه أُضيف إلى: الحياة بلا داع، وترتبط هذه النظرية عادة باسم أبيقور بالدرجة الأولى، وهو الذي أراد نفي قلق جلجامش من عالم الإنسان، فعلى الإنسان ألا يشغل نفسه بالموت، فطالما أنه يعيش، فلا وجود للموت إذن، وعندما يحل الموت، فلا تتوقف حياة الإنسان، فالحياة والموت لا شأن لأحدهما بالآخر. فالحياة تنحي الموت جانبا، كما ينسف الموت الحياة. وتبدو تعاليم ابيقور في شكلها العقلاني الأخير متطرفة، ولكن يكمن خلفها تصور أساسي منتشر جدًا، هو الذي يميز زمننا نحن وعلاقته بالموت، وهو ما عممه مارتن

هايدجر، في فصله الشهير عن الموت "الوجود والزمن" كـ"وجود يومي للموت"، وهنا استخدم هايدجر مفهوم "التجزئة". وينتمي للوجود هنا – أي الامتداد في الزمن – أيضًا مفهوم "ليس بعد"، الذي لا يجزئ الزمن دائمًا، ولكنه ينتمي إليه بطريقة مؤثرة. ولقد كان الوجود دائمًا هنا، بحيث لا ينتمى إليه "ليس بعد" الخاصة به[23]. وانتماء "ليس بعد" للوجود افترضه هايدجر أيضًا للموت، فهو لا يجزئ الوجود، ولكن كان ينتمي إليه "دائمًا". أما ما تعرضه الرؤية الفلسفية كنقيض بين الأشكال "اليومية" و"الفعلية" لـ"كون الموت"، فيفهمه عالِم الحضارات على أنه تركيبات حضارية مختلفة للموت. ويبدو للمصريين القدماء وحضارات وعصور أخرى كثيرة أن "مفهوم اليومية" لـ هايدجر هو فهم قاصر، وغريب جدًا عنهم، أما المفهوم الآخر الذي يدل على تقارب الحياة والموت، ويراهما منسوجين داخل بعضهما البعض، فقد كان وما زال ممثلاً في تاريخ الحضارة بنفس الدرجة. "في وسط حياتنا نكون محاطين بالموت" جاء هذا في إحدى الترانيم الكنسية والحياة تقوم على معرفة نهايتنا، ويعمل الموت بدءًا منها معطيًا للمعنى، وموجهًا، ولكنه أيضًا مفسد ومشتت، ومُمْرض في حياتنا. هذا هو موقف جلجامش، الذي بدأ يبحث عن الحياة منذ أن بدا له وجوده كمرض أو استعدادا للموت، وهو مفهوم كيركجارد وهايدجر، اللذان أعادا اكتشاف علاقة الموت هذه في العصر الحديث، وتعمقا في هذا الاتجاه.

وفي ضوء هذا الاختلاف سوف نصنف المصريين القدماء بالضرورة على أنهم ينتمون للمفهوم الثاني، فهم لم يقصوا الموت، ولكنهم أعطوه قدرًا كبيرًا من الهم والاهتمام، فهو يلعب دورًا في حياتهم على مستويين: الأول أنه مصدر للكثير من الدوافع الحضارية، والثاني كإمكانية دائمة معطاه لتقليل الحياة،

وبالأحرى من خلال إلغاء العلاقات الاجتماعية. لقد عرَّف المصريون الحياة والموت تعريفًا آخر عن تعريفنا لهما، فالحياة والموت عندهم قيمة كم، فالمرء يمكنه أن يكون أكثر أو أقل حياة، وأيضًا يكون أقل موتًا أو أقل "مداهمة من الموت"، فالموت حاضر للمصريين كنهاية الحياة، وأيضًا كحياة متأثرة بمداهمة الموت، وحافز لهم لاستثمار الجزء الذي يثرى الحياة ويقلل الموت. من هذه الاستثمارات بناء قبر و"تهيئة نفسه اجتماعيًا"، بمعنى عدم إزالته، أو عدم إغفاله في التركيبة الاجتماعية للمجتمع، كما كان القبر أيضًا وسيطًا لمثل هذه التهيئة الاجتماعية، فالقبر عليه أن يؤمن للفرد في كل زمان منزلة في المحيط الاجتماعي والجغرافي والثقافي للجماعة، كما أن القبر يخدم الحياة وليس الموت، هذا ما جاء في تعاليم الحكمة المصرية القديمة، تعاليم جدف حور Djedefhor :

عليك أن تبني منزلك لابنك
وبذلك يتحقق لك مكان، يمكن أن تصبح فيه أنت
جهز نفسك بسخاء من منزلك لمملكة الموتى
وجهز مكانك في الغرب بحماس

انتبه: عندنا الموت

انتبه: فوقنا تعلو الحياة

فبيت الموت يصلح بالفعل للحياة[24]

هذه الحكمة بقيت معروفة في مصر آلاف السنين، واقتبست أيضًا في

نصوص القياصرة الرومان[25]. وتعد تعاليم آنى من زمن الرعامسة الوحيدة من الموروث الغني من تعاليم الحكمة المصرية – التي تعالج نفس الموضوع بصورة مفسرة، ولكن بكلماتها الخاصة بها:

لا تخرج من بيتك

دون أن تعرف، أين يمكنك أن ترتاح[26]

واجعل المكان الذي، اخترته لنفسك معروفا

حتى تُذكر، ويعرفك المرء

اعقلها، حين تسلك طريقا اخترته

وحين تقتنع، بما وجدت

هيئ لنفسك مأوى طيبا في مدينة الموت

العالم الآخر (غرفة الدفن)، الذي سيخفي جثمانك

ضع هذا نصب عينيك ضمن أشغالك

مثل الأسلاف العظام الراقدين في مدافنهم:

لتستقر وسط قبورهم

لا لوم عليّ، من تصرف هكذا

وطوبى، لمن استعد هكذا

عندما يأتي رسول الموت، ليأخذك

عليك أن تكون مستعدًا

حقًا، إنه لن ينتظرك

قل: "ها هنا يأتي أحدهم، مستعدا لك"

ولا تقل: "لازلت صغيرا، لتخطفني"

لأنك لا تعرف كيف تلقي حتفك

فالموت يأتي، ويختطف الطفل من ذراعي أمه

كما يخطف أيضًا الرجل الذي بلغ من العمر عتيًا(27)

ويظل بناء قبر في الوقت الملائم هدفا ماثلا للإنسان أمام عينيه في حياته، ويعطيه الضمان، بألا يسقط بموته من ارتباطه بالحياة في بلده، وفي الوقت نفسه ألا يسقط من حيزه الاجتماعي والجغرافي والثقافي، ولكنه يجد مكانًا يبقى فيه حاضرا حتى بعد الموت ومرتبطًا بجماعة الأحياء.

هذا الارتباط بالجماعة يعده المصريون أهم وأكثر الأشكال تأثيرًا، في تصاعد الحياة وتجنب مداهمة الموت. ويقول مثل مصري: "يعيش الفرد، عندما يرشده الآخر"(28). فالحي يكون حيًا بكل المعنى، عندما يرشده آخر. لقد تطور مفهوم حاسم للشخصية الإنسانية تبعًا لمفهوم المصريين، ولكن ليس من الداخل

إلى الخارج، إنما بالعكس: من الخارج إلى الداخل. فالفوارق القاطعة التي كان المصريون يقيمونها عن شخصية الفرد لم تكن تُفرّق داخل الشخص كله بشكل قاطع ، أي بين الجسد والروح، ولكنها كانت تُفرّق بين الجسم كذات، والمجتمع كذات (انظر الفصل الرابع تحديدا). فالروح (البا Ba) والظل – كروحي جسم – ينتميان لذات الجسم أو لعالم الجسد، أما القرين (الكا Ka) والاسم فينتميان لل"مجتمع كذات" أو الحيز الاجتماعي. إن صحة وحيوية الجزء الاجتماعي مهمة جدًا للحياة، مثل صحة وحيوية الجسم ذاته. فمع مولد الجسم تُعطى الحياة فقط كإمكانية، وتتحقق الحياة فقط من خلال عملية التأهيل الاجتماعي لـ"ذات المجتمع".

ومن ثم يمكن طبقا لهذا الفهم للحياة أن تنتهي الحياة بالفعل قبل الموت الطبيعي: عندما تنقطع هذه المرافقة، ويصبح الإنسان وحيدًا، ثم يذهب مع خسارته لـ ."ذات المجتمع" إلى القاع، ويصبح مثلما يقول المصريون "الحي الميت"، ومن ناحية أخرى يمكن أن تستمر الحياة أبعد من عتبة الموت الطبيعي أيضًا، لأن الفرد يمكنه أن يرشد الآخر عبر هذه العتبة، ويمكن لـ"ذات المجتمع" أن تتجاوز انحلال "ذات الجسم". وتهدف شعائر وعادات المصريين القدماء الفريدة المتعددة تهيئة الإنسان اجتماعيًا حتى بعد موته، سواء في الحياة الدنيا، في جماعة الأجيال القادمة، أو في الحياة الأخرى أيضًا، حيث يجب أن يقبله عالم الآلهة في نظامه. لقد تبدت مثل هذه "التهيئة" لوجود الموت فيما كان المصريون القدماء يصنعونه من ايقونات متعددة، بالدرجة الأولى في اللغة، التي يتكلمُها المتوفي بلا انقطاع ويسعى لإحيائها سواء في شكل تراتيل

عبادية، أو أيضًا وقبل كل شيء، في شكل الكتابة التي تحفظ هذه التراتيل بشكل ما، وتعرضها على الدوام.

وهكذا تكون "الحياة" شيئًا خاصًا بالحضارة أكثر من الطبيعة، وفي هذا يرى المصريون الفرصة الكبرى لمد الحياة من خلال الجهد الحضاري إلى أبعد من حدودها الحيوية.

ج – عالم الأحياء، عالم الأموات: اتصال على الحدود وعزل

ومرة أخرى يرتبط اختلاف الأشكال ارتباطًا وثيقًا بالتناقض بين حضارات إقصاء الموت وحضارة هم الموت، أي كيف تتصور الحضارات العلاقة بين عالم الأحياء وعالم الأموات، وعندما ننطلق من ثقافتنا الخاصة، تبدو لنا صياغة مثل "عالم الأموات" محيرة. هل يوجد هذا العالم فعلاً؟ ألا يحق للمرء الحديث عن عالم الموتى إلا إذا كان المرء مقتنعًا بأن الموتى يوجدون في شكل ما؟ ونظرة على تاريخ الحضارة، تظهر أن ثقافتنا تأخذ موقفًا حادًا في هذا الصدد، وهذا يرتبط باغتراب الموتى، وهذا ما وصفه جين باودريلارد وجين زيجلر(29) بصورة معبرة، فمجتمعنا طور ثقافة تتمتع بالتعتيم، والإنكار، والإبعاد، وعدم الاعتراف بعالم الموتى. وكانت العصور القديمة شأنها شأن معظم المجتمعات التقليدية في أيامنا هذه مقتنعة، بأنه يوجد شيء مثل "عالم الموتى"، وأنه من المهم للأحياء أن يتصلوا به في علاقة لها شكل حضاري منظم. والتصور أن عالم الموتى هو عالم مقابل لعالم الأحياء، هو التصور العام والمنتشر قاطبة، وبعيدًا عن السؤال، إذا كان المرء يتصور عالم الموتى كعالم ظل بعيدًا عن الحياة والمعنى أو كمنطقة تصاعد للحياة، مثل الجحيم،

والمطهر، والجنة. ولا يوجد أي مجتمع على ظهر الأرض، لا يتواصل مع موتاه في علاقة بشكل ما، وحتى في مجتمعنا المتنور، تحيا مثل هذه التصورات في عدة أشياء خالدة، مثل الصور الفوتوغرافية على الحائط، والصلاة، وحتى الأعياد الكنسية، مثل عيد الموتى، أو العيد الدنيوي الهالوين، الذي يمثل فيه الأطفال غزو أرواح الموتى لعالم الأحياء. وفي اليابان يُحتفل بيوم 15 أغسطس، إذا تدعى فيه أرواح الموتى للعودة للعالم الدنيوي لمدة يوم، وتعد كل أسرة نفسها لاستقبال موتاها، وتصاحبهم في النهاية إلى المدافن مرة أخرى.

أما في بلاد الرافدين فيلعب الخوف من "العائد من الموت" دورًا كبيرًا، فروح الموتى (Etemmu)، يبصق حواليه، لأنه لم يدفن بطريقة صحيحة، أو لأنه لاقى حتفه بصورة سيئة، ومن ثم ينتشر مثل هذا الخوف بطريقة كبيرة. ولم تستطع حدود الاتصال بين عالم الأحياء وعالم الموت في مثل هذه المجتمعات أن تفرض نفسها ثقافيًا، وهنا تحديدًا توجد مجالات واسعة ما زالت "قفرا" وبعيدة عن الحضارة، أما في مصر فتلعب مثل هذه المخاوف دورًا ثانويًا. ففي تعاليم آنى يكرس مبدأ عام نفسه لل "آخ" "Ach" وهى كلمة نترجمها نحن بـ "روح يرضى الله عنها"، ولكنه في هذا السياق يعنى وبوضوح "روح الموتى" أي بنفس معنى "Etemmu"(30) في بلاد الرافدين.

وتدور قصة مصرية حديثة – لم يبق لنا منها إلا أجزاء – حول ظهور أرواح الموتى هذه. إلا أن هذه استثناءات تؤكد القاعدة، وشهادات متأخرة تدل على تأثرها ببابل. أما القاعدة فهى أن حدود اتصال في مصر قد نُظمت بين

عالم الأحياء وعالم الموتى بصورة حضارية قوية، فهذا المجال يبدو معمّرًا تمامًا ولا يظهر أي مظاهر "قفر". وسوف نعود لهذا مع دين الموتى عدة مرات.

والاختلاف بين عالمين، واحد للأحياء والآخر للموتى، وهو في الوقت نفسه عالم الآلهة في مصر، والذي أصبح محل تساؤل كبير، ولا سيما بعد فشل الانقلاب الديني الذي قاده الملك أمنحتب الرابع – إخناتون في عصر العمارنة (1360 – 1340 قبل الميلاد). وتظهر هذه الحالة أهمية اختلاف المعنى الكلى لدين ما. فانقلاب إخنآتون هو أول مثال لمؤسسة دينية في تاريخ البشرية، تحمل صفات تنوير متطرف، وتوحيد خالص. وفي نصوص هذه الفترة، التي تعرض على مدى تاريخ الديانة المصرية حدثًا عارضًا يمتد لمدة عشرين عامًا– ولكنه غيّر الدين المصري بعمق – لا يوجد سوى عالم واحد: الحقيقة الحاضرة التي يظهرها إله الشمس. وهنا لا يكون الحديث عن أساطير ما قبل التاريخ، عندما نشأ العالم من تحولات وأسباب عدة تحكى عنها الأساطير، ولا عن عالم أخروي يذهب إليه الموتى. هذا الإخفاء كان واضحًا لدرجة أن المرء يفهمه على أنه إقصاء منظم. وتوحيد إخناتون هو تعاليم عالم واحد متطرف، فدين العمارنة ألغى العالم الأخروي، فالموتى هنا يظلون عائشين، ولكنهم يسكنون القبر، وليس في العالم الآخر، ويتنزهون في النهار غير ظاهرين أو في شكل متحول في معابد العمارنة، وفي الليل يعودون إلى قبرهم[31]. وعندما فشل دين العمارنة، عاد الدين التقليدي إلى سابق عهده، وتم وضع أشياء اخناتون المتعَقبة والمعزولة في البؤرة، وتم محوها، وهكذا عُرف النوع الأدبي "كتب العالم السفلي"، الذي دون فيه بطريقة منظمة معلومات عن

العالم الآخر، ووُرثت من جيل لآخر، وشكلت نقلة هائلة. وقد ظهر إلى جوار العمل الكلاسيكي، المعروف باسم "أمدوات Amduat"، الذي أُستخدم في تزيين غرفة التابوت في مقابر ملوك الأسرة 18، أعمال أخرى مشابهة، تعرض بكل وسيلة متاحة – صورة كانت أو كتابة – العالم الآخر: "كتاب البوابات" و"كتاب الألغاز"، و"كتاب المغارة"، و"كتاب النهار" و"كتاب الليل"[(32)]. وقد أحاط بكل هذه الكتب هالة من الأسرار التامة: فهى لا تظهر إلا في مقابر ملوك الدولة الحديثة التي بنيت في منطقة مهجورة من وادي الملوك لم تطأها قدم بشر.

ونرى من هذه الحوادث التي غيرت العالم المصري على مدى أقل من خمسين عامًا تغييرًا عميقًا، أن هناك ارتباطًا بين عالم خيبة الأمل، وتعاليم العالم الواحد، كما نعرفها من قصص الأرواح في الغرب، وأن الموت يلعب دورًا حاسمًا عند نشأة وتكوين التصورات لـ "عالم آخر". وبالمثل أيضًا يبدو لنا واضحًا من الآثار المصرية التي نجدها، أن هذا العالم الآخر الذي يربط المرء بالموتى، محاط بعالم من الأسرار. ويظهر الموت كمولد للأسرار، فهو يظهر سواء كبداية لعالم آخر، أو كحجاب يستر هذا العالم أيضًا. وسوف نتناول منظور الموت هذا في الفصل التاسع. وقد جرد دين العمارنة الموت – بإنكاره الحاد لوجود عالم آخر – من أسراره، وهكذا انتقل مفهوم الأسرار بطريقة عكسية إلى مركز عقيدة الموتى المصرية. وتصبح مقابر الملك سجلا لهذه المعرفة، والآن يبدو أن معرفة هذا السر هو طريق الملك إلى الخلود، وأن مقابر الملك هى سجل لهذه المعرفة المُخِّلصة.

د– صور وصور مقابلة: الموت والعالم المقابل

هل كان المصريون مشدودين إلى الموت، وولوا ظهورهم للحياة؟ أم أنهم ستروا الموت فقط خلف كم من الأشكال الثقافية والرموز؟ ربما يستطيع المرء في هذا الصدد أن يميز نوعين مثاليين من الحضارات: حضارات تقبل الموت، وحضارات ترفض الموت[33]. وتميل الحضارات التي تقبل الموت إلى عدم إعطاء الإنسان وضعًا خاصًا بين الكائنات الحية، ولكنها تضعه مع كل ما يعيش في نفس المرتبة، والنظر إليه كجزء من الطبيعة، وكل ما جاء من التراب يتحلل إلى تراب، ويغوص في دورة الحياة الكبرى للصيرورة والفناء الطبيعيين. أما حضارات رفض الموت فعلى العكس من ذلك تفهم الإنسان ككائن عاقل، وتنظر إليه كنقيض تام لباقي الطبيعة. تفرد وعقلانية وخلود تختلط ببعضها البعض، وتميز صورة الإنسان في مثل هذه الحضارات، وبالمثل فإن المبدأين الأساسيين مثلهما مثل الحضارتين – حضارتي تقبل الموت ورفضه – يفهمان كأنواع مثالية، لا يحدثان بمثل هذا التعبير الواضح في الحقيقة التاريخية. وهنا يختلط الكل ببعضه، لأنه داخل حضارة ما يكون الناس مختلفين، اختلاف العصور، والطبقات، والأقاليم، ولكن هناك أيضًا أوقات الأعياد والحياة اليومية.... إلخ. وبالنظر إلى هذا التمييز المثالي أريد أن أطرح ثلاث فرضيات توضح تناقضات العالم المصري.

أما الفرضية الأولى: فهى أن مصر تنتمي لحضارات رفض الموت، وإلى المجتمعات التي لم تتقبل الموت، ومن ثم فقد وضعوا لصورة إنسانهم حدودًا قاطعة في مواجهة باقي الطبيعة، وكتبوا بخط كبير الروح والخلود والتفرد. هل فعلوا هذا حقا؟ وفي الحال يواجهنا اعتراض مهم. ماذا عن عبادة

الحيوانات؟ فكما نعرف، فقد حنط المصريون أنواعًا كثيرة من الحيوانات ونسبوا إليها الخلود أيضًا. وهكذا فإن الحدود التي وضعوها بين الإنسان والحيوان لم تكن واضحة تمامًا. وهنا يجب أن نلاحظ أن الأمر لم يتوقف على وجود مثل هذه الحدود بين الإنسان والحيوان، ولكن الأمر يتوقف على التفريق بين الخالد وغير الخالد والفاني وغير الفاني، وقد فرَّق المصري هذا بطريقة مختلفة عنا، فالحيوانات تنتمى إليه في دائرة الخلود والأرواح وعدم الفناء ولكن بشروط، كانت هى الفيصل.

اعتراض آخر يخص الحضور الفريد للموت في الحضارة المصرية، فيبدو أن الموت قد شغل المصري بصورة دائمة – ويبدو هذا في بناء الأهرامات للملوك، والمقابر العظيمة لموظفي الدولة الكبار، وبتزيين وتجهيز هذه المقابر، والأضرحة والمقصورات التذكارية، ونحت التماثيل، والشواهد، ولوحات القرابين، والتوابيت، والنعوش الخشبية، وكتب الموتى، وقرابينهم، وأداء شعائر الموتى – ويتساءل المرء، كيف لمجتمع كان الموت دائمًا وبصورة متعددة هدف كل التصرفات الممكنة أمام عينيه، ألا يتقبل الموت. وهنا نرى مصريًا من النبلاء يقضى – في العادة – سنوات طويلة من عمره في بناء قبره وتجهيزه. كيف يمكن لإنسان، لم يتقبل الموت أن يستثمر الكثير من سنوات عمره في الموت، ناهيك عن الماديات.

هنا يجب أن نحدد، فالمصريون لم يتقبلوا الموت فعلاً، ولكنهم أيضًا لم يقصوه. فقد كانوا يرون الموت أمام أعينهم بالفعل في صور متعددة، على خلاف ما يبدو لنا في شكل لا نقبله أيضا. ويمكن للمرء أن يلاحظ في الحضارة المصرية – على نحو لا يوجد في أي

حضارة أخرى - أن المصري كان لا يتقبل الموت، ولكنه وضعه في نفس الوقت مركزا لكل الحواس والسعي، والتفكير والتصرف، وجعله موضوعا للتكوين الحضاري بطريقة متعددة. لقد كره المصريون الموت وأحبوا الحياة. "وهكذا حقيقة تكرهون الموت، وتحبون الحياة..."، وبهذه العبارة يُقسم زائرو القبر، أن يصلوا صلاة قربان لصاحب القبر. "قليلاً عندنا الموت"، ولكن فوقنا تعلو الحياة"، هذا ما ورد في تعاليم جدف حور Djedefhor ، أقدم تعاليم حكمة وصلت إلينا، والتي ما زالت مستمرة بشكل ملحوظ: "ولكن منزل الموت (القبر) يكون أيضا للحياة!"(34). لقد كره المصريون الموت، وبنوا قبورهم كما يقال ضد الموت. وإذا قابلنا الموت في مصر القديمة في صور متعددة، في المومياء، والتماثيل، والصور، وأعمال البناء والنصوص، بصورة أكثر من أي حضارة أخرى، فالأمر لا يدور هنا حول الصور، ولكن حول صور الموت المقابلة، حول النطق بنفيه، وليس تأكيده. وهذه هى الفرضية الثانية. وإذا أردنا الخروج بشيء عن معايشة الموت في مصر، فعلينا أن نعكس الصور. فالصور ترينا الميت كأنه حي: رداء حسن، متأنقا كما في الأعياد، في نضرة الشباب، ودائمًا في صحبة زوجته، وغالبًا أيضًا بصحبة أولاده، يمارس عمله في تقديس الآلهة، مواصلاً في هدوء تام عملاً، مثل صيد السمك، أو الطيور أو الوحوش، كل هذه الصور تظهره في قبره، وكيف يتلقى قرابين ثمينة، وتصف النصوص تبريراته لمحكمة الموتى، وانتقاله إلى عالم الآلهة، وقدرته على التحول وأخذ أشكال متعددة للعودة إلى الأرض، وزيارة منزله، والتنزه فرحًا في حديقته، والمشاركة في الأعياد، وقبل كل شيء في كل

مكان، في السماء، وفي العالم الآخر، وفي المعابد على الأرض، للتقرب من الآلهة. وهذا يغرينا أن نفترض أن الموت بالنسبة للمصريين لم يكن إلا انتقالا ناعما إلى حياة أجمل، وأغنى، وأكثر اكتمالا، وربما كان الموت هكذا أيضًا، ولكن رغمًا عنه، لا أكثر ولا أقل، هدفا بعيدا لمحاولات عديدة، بدونها يكون الموت العكس من كل ذلك: وحدة، هدم، نهاية، اختفاء، ظلام، قاذورات، نقص، البعد عن الآلهة، انهيار، تحلل، ذوبان، باختصار كل ما هو موجود في الصورة المقابلة لهذه الصورة المنيرة الواضحة. وبالتأكيد إن تجربة الموت المصرية لم تختلف عن تجربة الموت في أي مكان آخر في العالم قط، ولكن العجيب والموقف الفريد لهذه الصورة، هو أن المصريين وثقوا في قوة الصور المقابلة، أو أكثر من هذا في قوة اللغة والعرض، والفعل الشعائري، هذه الصور المقابلة تجعلنا نترك الحقيقة، ونؤسس عالمًا مقابلا وسط الرموز.

وبطريقة معينة فإن هذه هى الوظيفة المحددة للدين. بصورة أو أخرى وإذا كان واجب الأدب والشعر والفلسفة وضع مرآة أمام الإنسان، تسلط الضوء على الحالة الإنسانية، وتعطى الحضارة عينًا، تستطيع أن تراقب بها نفسها ، وتخلق صورًا، وأشكالاً ورموزًا تهدف إلى التعبير عن الوجود، وهى مهمة يؤديها الدين دائمًا بصدق، أما ما أهمله الفن عشوائيا، فمن واجب الدين تصوير ما أخذ منه، تجسيد الآخرين، والنطق بالمتناقضات، ورؤية المعطى في كل الحالات كأشياء منفية، وهذه مهمة، تؤدى أيضًا في شكلها العلماني، والتي ليس لها علاقة بالفن ولكن بالابتذال. ويخلق الدين عوالم مضادة، وهذا يسرى بالدرجة الأولى على الأديان الأولية أو الجمالية (للبشر الذين يريدون أن يستوطنوا هذا العالم)، وعلى الأديان الثانوية والمخلصة (للبشر الذين يريدون أن

يتغربوا عن هذا العالم)[35]. وكان واضحًا لي أن إحدى الفرضيات سوف تجد اعتراضًا من رجال الدين وعلمائه. ولهذا أريد هنا أن أضيف بضع كلمات توضيحية، قبل أن أعود للموضوع. فمفهوم "الصور المقابلة" مفهوم ينظر إليه باعتباره ضربا من الخيال التعويضي، وكأنه "أفيون الشعوب". ولكن هذا ليس هو المقصود، فالصور المقابلة للعالم الذي نعايشه يجب ألا تكون صورًا خادعة أو خيالا كاذبا. ومن يقول لنا، إن عالم معايشتنا هو كل شيء؟ فأبحاث المخ الحديثة تظهر، أن حواسنا يمكن أن تستقبل أكثر بكثير، مما يمكن لشاشة وَعْينا أن تظهره. ولقد فرّق البشر دائمًا بين الحقيقة الظاهرة والحقيقة الباطنة. لقد فر معنى السر من بين أيدينا، ولكن هذا التفكير لا ينبغي لنا أن نسقطه على المجتمعات الأولى وغيرها. وما أقصده أنا هنا بمفاهيم مثل صور مقابلة وعالم مقابل، هو تجسيم للحقيقة المخفية، والتي لا تظهر نفسها، وتشغل الإنسان مثلما تشغله الظواهر الحقيقية، والروح والخيال، والتصور، والحنين.

وهكذا يكون عالم الموت في عقيدة قدماء المصريين عالمًا مقابلا، والشيء الخاص أو ربما الفريد لهذا العالم المقابل المصري، أنه لم يجهز بوسائل الخيال والإيمان، ولكن بوسائل التخطيط وفن البناء، كما يضم أيضا كل الفنون الأخرى الممكنة بما فيها التشريح، والتداوي، ونسج الكتان، وكل ما له علاقة بالتحنيط، كل هذا تم استخدامه بشكل واضح، وملموس، وقوي، وحتى في التماثيل الضخمة، وبإصرار، وحتى في كل الأعباء الناتجة، وكل الظواهر المصاحبة. ومثل هذه الآخرة الدنيوية لا توجد في أي مكان آخر، الدنيا ليس بمعنى أن المرء يتصور الجنة مثل المسلمين كبيتٍ أرضى للسعادة، ولكن بمعنى أن المرء في هذه الدنيا مشغول تمامًا بتعميرها، ويبقيها مستمرة

بالشعائر. وبداهة كان الدين دائمًا وفي كل مكان أمرًا مكلفًا، أما ما يخص (التكاليف المادية) فقد كان لها مقياس أكبر في الأديان الأولية أو أديان التصالح، عنه في الأديان الثانوية أو أديان الخلاص، والتي قضى فيها على التضحية بالدماء، وتلعب اللغة فيها الدور الأكبر.

ولكن في مصر كان الدين أكثر تركيزًا على الموت والموتى أكثر من أي مكان، فالعالم المقابل الذي أُسس هنا، هو بالدرجة الأولى نفي لحتمية الموت. وشكّل الموت محور الحضارة المصرية ومركز حسها ، تمامًا على عكس إسرائيل، التي كان دينها، لا علاقة له بالموت، ومركز حسها هو التاريخ، تاريخ شعبها، وأيضًا تاريخ حياة الأفراد. وهكذا وقد أسهبنا، يمكننا الآن أن نضيف افتراضًا: إذا كانت الديانة الإسرائيلية ليس لها علاقة بالموت، فإن الحضارة المصرية، لم يكن لها علاقة بالتاريخ. ثم تعلّما بالتدريج إضاءة بُعد المعنى المعتم عندهما (مصر في الدولة الحديثة والكتاب المقدس في العهد الجديد). وهل نستنتج من هذا، أن هناك ارتباطًا بين عقيدة الموتى المصرية وفهم التاريخ المصري؟ سوف نعود إلى هذا السؤال في الفصل قبل الأخير.

والحضارة المصرية – كما تأكدنا في الفرض الأول – تنتمي للمجتمعات، التي لا تقبل الموت، بل وتمردت بكل قوة ضد حقيقة تجربته. وأتخذ هذا الرفض شكل الدين، بما يعنى تأسيس عالم مقابل. ولقد كان هذا هو فرضنا الثاني، ولكنى لا أعني أن الصور المقابلة التي ابتكرها الدين تغطي عالم الخبرة، وتخفيه، لا، إنها على العكس من ذلك تثتثير العالم الموجود المفكر فيه دائمًا وتظهره أكثر. وهذا يسرى بوجه خاص على عقيدة موتى

المصريين، وهنا لا يتم إخفاء أو إقصاء المعايشة الأصلية للموت بأي صورة من قبل الصورة المقابلة للدين، التي تفعل، ما تنفيه، من ملامح الموت الأكثر ظلمة، فقط بأن تجعلها – عن قصد – واضحة. وبالإضافة إلى النصوص المفسرة لعقيدة الموتى، والتي تقلل من قيمة الصور المقابلة الرائعة وتشكلها لغويًا، فقد وُجدت هناك نصوص أخرى، كان فيها الحديث عن الوحدة والظلام، والنقص والجمود. فالوجه المظلم للموت لم يحجب، ولكنه بقى موجودًا. وتنتج الصور المقابلة إثارة تدعو إلى العمل. هذا النبض هو الشيء الفريد في الدين المصري. وإذا تكاسل الآخرون وانتظروا حدوث الأشياء، فإن المصريين كانوا يأخذون بزمام الأمور بأنفسهم. فقد كان الموت بالنسبة لهم دافعًا للتصرف، ونقطة انطلاق، وهدفًا لمجال متسع من التطبيق الحضاري. ومن ثم فإن فرضي الثالث يقول، إن المصريين لم يستوطنوا الصور المقابلة، التي عرضوها مقابل معايشة الموت، في عالم أخروي بعيد، ولكنهم حققوها بكل الوسائل المتاحة لهم في الحياة الدنيا، ورغم أن هذا لا يعني أنهم قد تغلبوا على الموت، فإنهم على الأقل اعتقدوا أنه يمكنهم "التعامل" معه، التعامل بمعنى الشفاء، والانتقال إلى شكل حضاري متعاف.

وقد حلت كل حضارة هذه المشكلة الأزلية للوجود الإنساني بطريقتها الخاصة، – وبالطبع لا توجد حضارة، لم تر في نفسها الحل لهذه المشكلة – وحللت هذا السؤال الجوهري. وتختلف كل هذه الحلول جذريا عن بعضها البعض. ولا توجد هنا عموميات. وإذا كنا نستثنى الموت كشكل واحد من المنظور الحيوي، فإن شكله الحضاري وقهره يأخذ آلاف الأشكال المتعددة.

وقد يظهر علم موت حضاري، يطور الأساس النظري والدراسات المقارنة، والأشكال، التي تعاملت بها الحضارات مع الموت، وذلك من خلال ربط المعرفة وتحديد زمن الحياة في سياقات متداخلة ذات معنى. ومن ثم يكون من المهم دراسة الحضارات الفردية فيما يخص هذا السؤال، وهنا يجب أن نخطو خطوتين، الأولى: يجب التركيز فيها على الذاتية الحضارية لـ "تاريخ الموت". وعلى صور الموت وشعائره، وتصور الآخرة، ومفهوم الخلود، وأشكال الموت، وشعائر الحزن، وتماثيل القبور، باختصار كل ما يرتبط في حضارة ما بالمعنى الدقيق للموت والخلود. والخطوة الثانية: يجب أن نبحث عما، وإذا، وفي أي معنى يعرض هذا التعقيد مركزًا له وانطلاقا منه يمكننا أن نصف الحضارة بوجه عام في نواحيها المميزة، وأيضًا بالنظرة الأولى في ملامح ليس لها علاقة أو لها علاقة بسيطة بموضوع الموت. وتمثل هاتان الخطوتان اثنين من الأهداف الثلاثة التي أقتفي أثرها في هذا الكتاب.

والحضارة سواء في نواحيها ودوافعها المركزية والعيارية أو في احتياجاتها، ليست إلا تحقيقا رمزيا لأفق متداخل، بدونه لا يستطيع المرء أن يعيش. وهذا يسري أيضًا على مجتمعات تؤمن بصحة عكس كل النقاط التي كان المصريون يعتقدون بصدقها. وهذا هو الفرض الحضاري النظري، الذي يقوم عليه هذا الكتاب. وحتى نستطيع تعليل هذا الفرض، نحتاج لدراسات مقارنة، وهذه يجب بناؤها على "وصف دقيق " لظواهر حضارية معينة. وهنا يجب اتخاذ تلك الخطوة، التي يجب أن تُبنى على استعدادات جديدة، وليس على أمثلة يُحتذى بها. فلا يوجد حتى الآن كتاب مجمل عن عقيدة الموتى المصريين، فالكتاب الأساسي، والذي يقتبس منه دائمًا، وينظر إليه كعمل

كلاسيكي هو كتاب هرمان كيس Hermann Kees "عقيدة الموتى وتصور الآخرة عند قدماء المصريين" وقد جمع كيس قبل كل شيء مادة فلولوجية غنية دون معالم أو اتجاهات، ويقتصر بصورة جوهرية على الدولتين القديمة والوسطى، وتعتبر طبعته الأولى عام 1926 الآن قديمة، لأن كثيرًا من المصادر المؤكدة لم تكن منشورة في ذلك الحين، أو على الأقل لأن كيس لم يتناول نصوص التوابيت التي ظهرت عام 1938، إلا في طبعته الثانية عام 1956، مما جعل الكتاب يفتقر إلى الوضوح. أما كتاب يان تزانده "الموت كعدو" Jan Zandee "Death as an Enemy فهو كتاب عن "علم العبارات"، يضم أجزاء صغيرة عن صور الموت. أما رسالة الدكتوراه القيمة لجرتل ڤيرتز Gertel Wirz "الموت والفناء"، فتقتصر على المصادر الأدبية، ولم تهتم بشعائر وتراتيل عبادة الموتى، والتي يركز عليها كتابي. أما كتاب A. J. Spencers "الموت في مصر القديمة Death in Ancient Egypt"، فيعالج هذا الموضوع من ناحية واحدة، وهى وجهة نظر علم الآثار[36]. وقد تم هذا بشكل "مسطح"، أهمل وصف عالم النصوص من أجل اظهار بقايا تقاليد في شكل مادة آثاريه ومعمارية. أما كتاب A.J. Taylor الجديد "الموت والحياة الأخرى في مصر القديمة Death and Afterlife in Ancient Egypt " فهو أكثر اشتمالاً وتركيزا على الحضارة المادية لعقيدة الموت عند قدماء المصريين، كما أظهر هذا الكتاب – بمساعدة أمثلة من المتحف البريطاني – ثراء عالم الأشياء، الذي تجلى فيه إيمان الموتى المصريين. أما الكتاب الذي بين أيديكم فيحاول على العكس من ذلك أن يدخل إلى مجالات الدلالة الثقافية، التي تتغذى عليها العادات المختلفة. وفي هذا المجال ذهب اريك هورنونج Erik Hornung إلى أبعد مدى في مقدمات وتعليقات طبعات نصوصه المختلفة ومختاراته[37]. أما

مقالات الان جاردنر[38]، Alan Gardiner وقسطنتين ساندر – هانسن[39] Constantin Sander-Hansen ، وڤيليب درشيا[40] Philippe Derchain ، ومقالات أخرى كثيرة [41] فتقتصر على نواحٍ مفردة. ولا يعوز هذه المادة المراجع[42]، ولكن يعوزها العرض الشامل لظاهرة ما، ليست مهمة في حد ذاتها فحسب، ولكنها أكثر من هذا تلقي نظرة شاملة على العلاقة بين الموت والحضارة بوجه عام[43].

الجزء الأول
صور الموت

الفصل الأول

الموت بوصفه تمزقا

1- المنظر الافتتاحي لأسطورة أوزوريس:

لقد استعددنا استعدادًا طويلاً، وجال بخاطرنا أفكار عدة ، حتى تصبح نظرتنا ثاقبة للأشكال المختلفة، التي تعامل بها المصريون مع مشكلة الموت. وأريد في هذا الفصل أن أدلف مباشرة إلى داخل مركز التصور المصري للموت، أي إلى عالم صور أسطورة أوزوريس. فبدءًا من هنا يظهر ثراء الصور والشعائر، التي يجب علينا أن نتفحصها في الفصول التالية. وأسطورة أوزوريس كما وصلتنا من المدونات المصرية لم تُروَ مترابطة قط، ولكنها قامت على عدد هائل من النصوص الدينية كمعين مشترك للإشارات. ويمكننا، بل يجب علينا أن نستنتج هذه الأسطورة من هذه الإشارات والافتراضات، ليس كحكاية مترابطة، ولكن كتتابع للمناظر جذوره الثابتة موجودة بما لا يدع مجالاً للشك في عقيدة الموتى. أما النصوص الوحيدة التي نجد فيها مادة الأسطورة في سرد متصل، فمكتوبة باللغة اليونانية، وقد كتبها ديودور Diodor[1]، ومن قبله بلوتارخ Plutarch[2]. ولكن يبدو أنهما قد بعدا عن الشكل المصري للأسطورة من أجل تماسك السرد، ومحاولتهما خلق حكاية ذات معنى ومليئة بالإثارة.

وللأسطورة حكاية سابقة وموقف بدء، والحكاية السابقة لم تُحكَ مطلقًا

في النصوص المصرية، ولكنها كانت البدء لكل ما جاء بعدها. كان أوزوريس ملكًا لمصر خلفًا لأبيه الإله جب. وتبعًا للتصور المصري فقد سيطرت الآلهة أولاً على مصر، وهذا يعنى دخول مصر إلى العالم المنظم. وكان الملك الأول هو إله الخلق نفسه، الذي هيمن بصفته إله الشمس على العالم الذي خلقه. وبعد أزمة عصيبة، وهى استياء البشر من إله الشمس الذي أصابه الكبر؛ انفصل بدوره عن الأرض وجعل ابنه إله الهواء شو، يرتفع في كبد السماء، ثم انسحب عائدًا مع الآلهة، التي كانت قبل ذلك تسكن الأرض مع البشر، وأسند الحكم إلى ابنه شو[3]. وهكذا نشأ المكان، والامتداد، والبعد، وأيضًا بُعد الآلهة، لأن الآلهة غادرت الأرض. ثم حل جب إله الأرض[4]، محل أبيه شو، وجب هو أبو أوزوريس، وخلف أوزوريس أباه جب. ونحن هنا نتعامل مع أربعة أجيال من الآلهة، التي لا تبني سلسلة متعاقبة فحسب، ولكنها تبني أيضًا نشأة الكون. وفي البداية وجد آتوم، إله ما قبل الوجود، الذي ظهر في انتقاله إلى الوجود في شكل إله الشمس رع. ثم أخرج آتوم من نفسه شو وتفنوت، أي الهواء والنار (وليس الرطوبة كما تُفهم تفنوت حتى الآن[5]). وتفنوت هو إله النور الأصلي، والذي نشأ في سفر التكوين مستقلاً عن الشمس – ثم خلق شو وتفنوت جب ونوت، إلهي الأرض والسماء، وبهذا يوجد لدينا ثلاثة عناصر: النور، والهواء، والأرض في هيئة ثلاثة آلهة مذكرة وحكام رع – وشو – وجب، ولا ينقص سوى الماء فقط، لأن الماء، سابق الوجود، إذ نتج العالم – تبعًا للتصور المصري – عن المحيط الأزلي نون، ولكنه في الوقت نفسه ينتمي بالطبع للعالم الموجود، ويتجسد هذا الشكل للماء كشخص في أوزوريس، بحيث تتكامل الملوك الأربعة الأول في رباعى العناصر:

الإله	العنصر	جزء العالم
رع	النور	السماء
شو	الهواء	حيز الهواء
جب	الأرض	الأرض
أوزوريس	الماء	العالم السفلي

وعلى عكس سابقيه فإن أوزوريس ليس طفلاً وحيدًا وارثًا للعرش، ولكن له شقيقا ومنافسا، وهو ست، وتلك طامته الكبرى، أما إنقاذه فيكمن في أن له شقيقتين هما إيزيس ونفتيس، ثم يأتي بعد ذلك حورس، الذي يكمل أبناء نوت إلى العدد خمسة، وبالمعنى الأدق هو ابن أوزوريس وإيزيس. هذا التناقض سوف ننحيه الآن جانبًا. والعدد خمسة لـ "أبناء نوت" عدد مهم شعائريا، فهو يطابق الدور الملحمي الذي تبدو فيه ظاهرة الموت المعقدة: القاتل، الضحية، المرأتان النائحتان، والابن.

وتلعب مملكة أوزوريس دورًا كبيرًا في النصوص المصرية، وهنا يدور الأمر – كما هو الحال دائمًا – حول مملكته كحاكم لمملكة الموت، التي يدخلها أولاً كإله ميت، وأيضًا ويدور الأمر – كما لم يحدث من قبل – حول مملكته الأرضية، حيث زاول هذا الأمر من قبل موته – كخليفة – لـ جب على الآلهة والبشر في العالم الأعلى. وتبعا لكل الاحتمالات تدل الأبيات التالية لأحد أناشيد أوزوريس من الأسرة الثامنة عشرة على هذه المملكة الأرضية لـ أوزوريس:

العظيم، أكبر أخوته

أكبر التاسوع سنا

الذي أنشأ ماعت من ضفتيه

الذي أجلس الابن محل أبيه

الذي باركه أبوه جب

والذي تحبه أمه نوت

بقوة عظيمة، سحق المتآمرين

بذراعه العظيمة، ذبح أعداءه؛

عظيمٌ خوف أعدائه منه

الذي استولى على حدود الشر البعيدة

قلبه ثابت، عندما يواجه أعداءه

وارث جب في مملكة الأرضين

رأي جب كفاءته، فولّاه حكم البلاد

بسبب صواب الأفعال، التي أنجزها

هذا البلد في قبضة يده:

ماؤه، وهواؤه

ونباته، وكل حيواناته

كل ما يطير، وكل ما يهبط

زواحف الصحراء وضواريها

وُرْثٌ لابن نوت

والبلدان (القطران) مسروران بهذا

ظهر على عرش أبيه

كما يظهر رع في بلد النور

منحه (البلد) نورًا، حين غشاه الظلام

لقد أضاء الهواء بجناحيه

لقد فاض على الأرضين، مثل الشمس في الصباح

وتاجه يحز السماء، وآنس النجوم

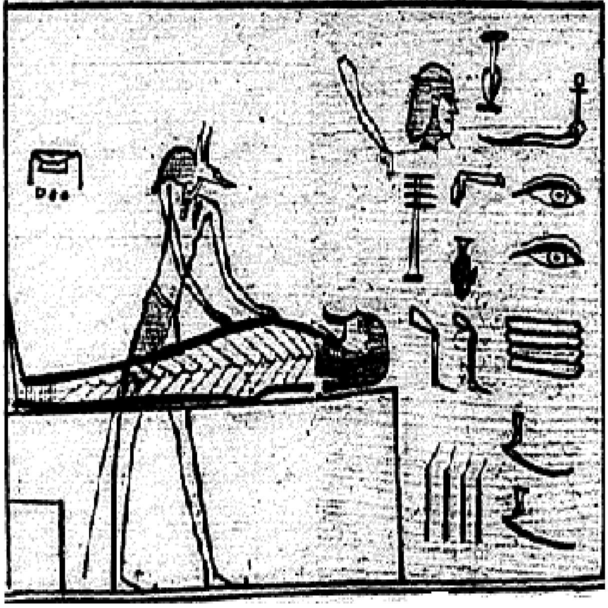
قائد كل إله

حازم في توجيهاته، محمود من التاسوع العظيم

ومحبوب من التاسوع الصغير(6)

ولاقى حكم أوزوريس بسبب هذا نهاية مؤلمة، لأن أخاه ست قتله ضربًا، وبهذا جاء الموت إلى العالم، ليواجه الآلهة بمشكلة كبيرة، هذه هى الحكاية السابقة للأسطورة، والتي لم تحك بصورة مترابطة في النصوص المصرية.

أما الأسطورة الحقيقية لأوزوريس، الموجودة هنا، والتي لم تظهر لنا في النصوص المصرية- كما قيل سابقا - في شكل حكاية مترابطة، ولكن كتتابع للمناظر. ويصور المنظر الأول أوزوريس المقتول ضربًا بأبشع أشكال تدمير الحياة ونسفها. فست لم يقتل أوزوريس ضربًا فقط، ولكنه مزقه أيضًا، ورمى أشلاءه في الماء، حتى يبعثرها النيل في أنحاء البلاد. وكانت هذه أول صورة للموت، وهذا ما نريد أن نتناوله: الموت كتمزق. حيث يظهر الموت في شكله الطبيعي، والجسدي، والحيوي. ويشكل هذا المنظر الموضوع المشترك لكم كبير من النصوص، التي لا تريد أن تزينه، ولكن تعده شرطًا لموقف بدء الأحداث، التي تهدف إلى التغلب على المصيبة. وإذا كانت هذه مصيبة لأوزوريس، كأول الحكام الآلهة، أن يكون له أخ، ومنافس له على العرش، فإن شقيقتيه الآخريين تصبحان إنقاذه. وتبدأ ايزيس أخته وزوجته البحث في جميع أنحاء البلد، لتجمع



صورة رقم 1

أنوبيس يجمع أجزاء أوزوريس المبعثرة في شكل جسم المومياء

رسم من بردية Jumilhac من العصر المتأخر

أشلاء الجسم المبعثرة. ويقسّم نشيد أوزوريس – الذي نقتبس الآن منه بعض المقاطع – عملها إلى منظرين:

1- بحث إيزيس وخوفها على الجثمان:

إيزيس القوية، حامية أخاها

التي تبحث عنه، دون أن تكل

والتي جابت هذا البلد في حزن

لا تهدأ، حتى تجده

وهبته الفيء بريشها

ومنحته نسمة هواء بجناحيها،

الصارخة النائحة على أخيها

التي حشدت الراقصين للقلب المتعب

- حمل وميلاد وتربية حورس:

استقبلت منيه، وخلقت وريثه

أرضعت الطفل في وحدة، حيث لا يعرف أحد أين

قادته حين اشتد ساعداه

إلى ردهة جب –

وسر التاسوع:

"أهلاً بك، يا ابن أوزوريس

حورس، يا ذا القلب الشجاع، المبرأ

ابن إيزيس ووريث أوزوريس

وتصل أفعال إيزيس حول الجثمان إلى ذروتها في حملها بحورس بعد وفاة أبيه أوزوريس، وعند ديودور وبلوتارخ تجد إيزيس كل أعضاء جسم المقتول ضربًا مرة أخرى، ما عدا عضوه الذكرى، الذي بلعته سمكة. فاستعاضت عنه بآخر غير حقيقي، وجعلت منه – بقوة سحرها – بعد موت زوجها أداة لحملها وهذا

ما لا تعرف عنه النصوص المصرية شيئًا، ولا تذكر هذا المنظر مطلقًا إلا في حالات نادرة. و"الموضع التقليدي Locus classicus" هو مقطع في متن الأهرام 366:

جاءت إيزيس إليك،

مهللة بحبها لك،

حتى إن منيك خرج منها

لأنه أَحَدُّ من نجم الشعرى اليمانية (سوتيس) (*)

حورس الحاد، الذي خرج منك

الموجود اسمه "حورس، الموجود في نجم الشعرى اليمانية "

فليكن لك في اسمه

"روح في مركب nḏrw- ḏ **"**

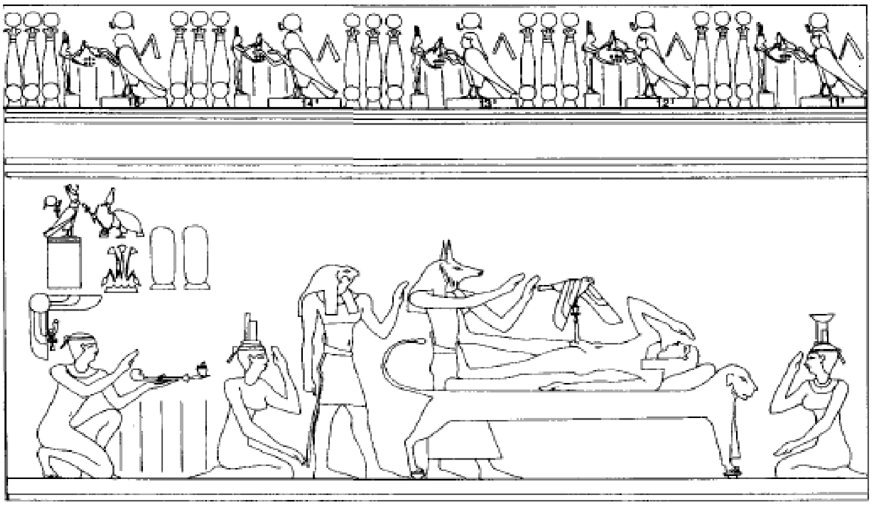
لقد حماك حورس

باسمه "حورس،" حام أبيك".

ويصف نص الأهرام الانتقال من مرحلة التعافي من مرحلة الموت الأولى، التي تركزت في صورة الموت للتمزق وجثمان الميت. وتدل المرحلة

(*) نجم سماه المصريون سوبدت، وباللاتينى سيريوس، وعند العرب اسمه الشعرى. (المترجم)

الثانية على صورة العزل الاجتماعي للموت وتحاول إعادة إنشاء الشخصية الاجتماعية للميت. وأبطال المرحلة الأولى هما إيزيس ونفتيس؛ وتنتهى المرحلة الأولى بحمل إيزيس وميلاد حورس، الذي يأخذ بزمام المرحلة الثانية كـ "حامٍ لأبيه"، وهذا ما سنعالجه في الفصلين التاليين.



صورة رقم 2

إيزيس تلد من أوزوريس العائد للحياة الطفل حورس في شكل طائر

نقش بارز في معبد حاتحور في دندرة (القرن الأول قبل الميلاد)

ولا تتحدث النصوص عن حالة أوزوريس، ولكنها تتحدث عن الأفعال، التي تهدف إلى تصحيح هذه الحالة. إنها تتحدث عن البحث عن الاشلاء والعثور عليها، وجمعها وربطها، ووضع الرأس على العظام، وزرع القلب في الجسم مرة أخرى، وسريان الدم، والبكاء، والسمو، والإحياء، باختصار، عن كم من الأفعال تدل على جسم الإله الممزق، وفيها يتعرف المرء بسهولة على التكملة الأسطورية لشعائر التحنيط.

وخلف هذا لا يوجد تمزيق أو تقطيع لأعضاء الجثمان، كما كان يُفترض من قبل ، ولكن صورة جسم كاملة، مميزة جدًا للحضارة المصرية، ولطريقة تفكير المصريين القدماء بوجه عام.

2- الصورة المصرية للجسد:

وتظهر لنا صورة الموت الممزق في:

أ) الصورة المصرية للجسم كوحدة روحية يجمعها الوسيط الرابط وهو الدم لتكوّن الكل من الأعضاء.

ب) الصور المقابلة في شكل التداوي من الموت من خلال الجمع، والإضافة، والتوحيد، والربط. ونحن هنا نمس منطقة تصورات حضارية أساسية جدًا، عالجته Emma Brunner–Traut في بعض أعمالها ببعد نظر كبير.

وقد افترضت إيما برونر – تراوت، في كتابها المؤثر "أشكال أولية للمعرفة" أساسًا معرفيًا – نفسيًا لبعض الخصائص المميزة لظاهرة الفن المصري، ووضعتها في تواز مع ظواهر أخرى ليست موجودة في الحضارة المصرية فقط، ولكنها موجودة أيضا عند بعض الشعوب البدائية، وبالمثل في بعض أشكال فنون الأطفال(7). وقد ضمت برونر – تراوت هذه الخصائص تحت مفهوم "الملمح". وهذا المفهوم يناقض مفهوم "المنظور"[2]، ولكنه يصف مبدأ ترتيبيا تجميعيا داخليا نقيا أو تجميعا للعناصر دون مبادئ تركيبية منظمة

[2] ربما يقصد بالمنظور هنا "الرؤية الشاملة". المترجم

تظهر الفرديات كجزء من كل أعلى. وتبدو هذه الخاصية في الفن المصري بصورة واضحة؛ ولكن برونر – تراوت كانت ترمي إلى ما هو أبعد من الفن، فهى تريد أن تظهر مبدءًا مصريًا عامًا للفكر، والإدراك والمعرفة. وإذا كان المصري قد ألقى – طبقا لنظريتها – نظرة مفصلة على العالم، فإن هذه النظرة تستقبل التفاصيل فقط، وغير قادرة على التعرف على الوحدات الكبرى. وبكلمات أخرى لا ترى الغابة قبل الأشجار. وهكذا كان الجسم بالنسبة للمصري "دمية أعضاء"(*)، أي مجمع لكثير من الأعضاء المنفصلة، وليس ككل عضوي موجه من المركز[8]. فالجسم يصبح مترابطًا، متلاحمًا، مجمعًا بعدد من الأجزاء، أو هو ما نسميه بـ "دمية أعضاء"[9]. ولغويًا يتسم هذا الفكر المقطع الأوصال بغياب المفاهيم العليا، فعلى سبيل المثال لا توجد كلمة مقابلة للعالم، الكون، mundu. وبدلاً من ذلك يقول المصري "السماء والأرض"، ويسمى مصر "مصر العليا ومصر السفلي"، والقواعد اللغوية المصرية لا تعرف إلا القليل من الروابط، والنوع المعتاد لربط الجمل هو الترتيب الجواري، ولقد عرفت برونر – تراوت المجتمع المصري على أنه مجتمع "مجمع"، دونما تركيب، أي إنه كتلة مجمعة من الأفراد، تعرض جمعا من الناس كفرادى[10]. ورغم أن هذه الكتلة مرتبة بالفعل هرميا، فإن هذا الكل لا يمكن لأحد أن ينظر إليه كوحدة، ولا يفهم على أنه مترابط في كل نواحيه الوظيفية، ومن ثم فإن الترتيب الهرمي لا يضيف شيئا للتركيب، ولكن يضيف إليه فقط المجمع، (قطيع lat. grex–)

(*) يقصد المؤلف بهذا التعبير الدمية التى تعرض عليها الملابس فى المحلات. المترجم

مجمع للمفردات، ولكن ليس مجمعا لجسم عضوي – تدل فيه كل أجزائه على بعضها البعض – مشدود بخيوط طولية وأيضًا عرضية، ومن ثم تتشابك في جسم واحد[11].

هذه الملاحظات ذكية جدًا، ودون شك يوجد خلف مفهوم "الملامح" الذي أظهرته برونر – تراوت نظرات عميقة وبعيدة المدى لبعض الظواهر المركزية للحضارة المصرية القديمة وارتباطها الداخلي. والتفسير الفهمي النفسي هو تفسير ذو ناحية واحدة. وصحيح أن المصري ألقى نظرة مفككة على العالم، ولكن الأمر يدور في الوقت نفسه عنده حول السؤال عن المبادئ الرابطة، وهذا هو المهم عنده بالدرجة الأولى.

وربما نستطيع التمييز بين ثلاثة أنواع مختلفة، للعلاقة بين الواحد والكثير: عضوية، وجماعية، ورابطة[12]. أما ما لاحظته إيما برونر – تراوت صوابا، فهو غياب النموذج العضوى، الذي يكون فيه علاقة الواحد والكثير تبعا لنموذج العضو الحي، أي ارتباطا وظيفيا تكافليا. تؤثر فيه كل أعضاء الكل في بعضها البعض، فكل حركة وكل تغير كبر أو صغر يستقبل من الكل وينعكس عليه. ويبدو أن هذا النموذج لم يلعب دورا خاصا في مصر. وبالمثل يظهر أيضًا أن الأشكال الجماعية في مصر قد تطورت تطورًا ضعيفًا، مثلها مثل التفكير بهوية جماعية مثل الأسرة، العشيرة، القبيلة، الشعب، والتي نمت نموًا طبيعيًا. وفي هذه الناحية يمكننا إعطاء برونر – تراوت الحق. فمثل هذه الروابط كانت بالطبع موجودة في مصر في فترة ما قبل التاريخ مثلها، مثل المجتمعات القبلية، ولكنها وضعت في الدولة المصرية – على الأقل – بالمعنى

الرسمي في الخلفية. وهذا لا يعنى، أن العنصر الفردي سيفهم كعنصر منعزل لمادة بلا شكل أو تجميع. وأكثر من هذا يأتي هنا النموذج الثالث الرابط للتحقيق، تصور وسط، يربط العناصر التي يعتقد أنها غير مرتبطة لتصبح وحدة متداخلة. وحينئذ يظهر الانطباع أن النموذج الرابط لخدمة البلد يتمثل في الفرعون الحاكم بمفرده، وسيطرته التامة لدرجة أنه لا يدع فرصة للتأهيل الاجتماعي لأحد غيره من خارج الترتيب الهرمي الوظيفي البيروقراطي والإداري ورجال الدين، والعسكريين، ثم بعد ذلك الأشكال الأخرى مثل النبلاء والتعاونيات والجماعات. كما أثبتت برونر – تراوت، ومعها كل الحق، أن "العائلات الكبرى كما هى موجودة في الشرق والشرق الأقصى حتى الآن، لم يكن لها وجود في مصر القديمة، وأيضًا لم يوجد تجمع قبائل له هوية جماعية من خلال تسلسل الأجيال"[13]. ومن ثم ينشأ الانطباع بوجود "مادة بلا شكل، كما تصفها برونر – تراوت، ولكن هذا الانطباع خادع"، فالمصريون طوروا نوعًا من "الأخلاق الرابطة"، هذا النوع يهدف إلى دمج الأفراد في بناء الدولة. طبقًا لمبدأ الملامح، الذي لا يفهم الوحدة كوحدة، ولكن على أنها مجزأة في مكوناتها، بما يطابق "التفكير الرابط"، الذي يسأل عن العناصر الرابطة. وهنا يظهر بصورة واضحة هذا التفكير الرابط، وعلاقته بالموت على مستويين: مستوى الصورة المصرية للجسم، حيث يدور الأمر هنا حول تقطيع أجزاء الجسم وتجميعها، والمستوى الثاني الصورة المصرية للتركيب الاجتماعي، حيث يدور الأمر حول العزل والدمج. وتتطابق في مصر أيضًا صورة الجسم المصرية والتركيب الاجتماعي[14]، كما هو الحال في المجتمعات الأخرى الكثيرة.

ونتناول في هذا الفصل أولاً صورة الجسم. وإذا كان الجسم يعرض نفسه لنظرة الملامح والتجزئة "كدمية أعضاء"، فما هى العناصر الرابطة والوسائط المجمعة، التي تربط هذه الدمية لتصبح جسمًا حيًا؟ لقد استطاع الطبيب الفرنسي وعالم المصريات تيرى باردنيه Thierry Bardinet، الإجابة على هذا السؤال إجابة قاطعة، في نظريته المصرية لدورة الدم التي استنتجها، والتي أظهرت الفكر الرابط بصورة واضحة، ففي ربط الأعضاء بالجسم تعرف المصريون على وظيفة الدم والأوعية الدموية، فطالما أن القلب يضخ الدم وتسمع دقات القلب في كل العروق، ("يتكلم" كما يقول المصريون)، تبقى الأعضاء مترابطة مع بعضها البعض، ومن ثم تظل حية[15].

الجوهر والضامن أو المحرك للربط في مجال الجسم هو القلب[16]. ومن ثم علينا أن نهتم به تفصيلا. وكان لقب أوزوريس كإله ميت هو (إب–ورج wrḏ–jb) "القلب المتعب"، وتعب القلب ينتمى لصورة الموت، والانحلال، والتمزق. ولتوحيد الأعضاء وإحياء الجسم يجب على القلب أن يكون (أ) حيًا أو مستيقظًا و(ب) في مكانه. ومن ثم يجب على القلب أن يصبح (أ) متنبهًا مدركًا وحيًا و(ب) مُثْبَتاً ومُثَبِتاً. أما الأحوال المقابلة المناسبة فهى (أ) القلب المتعب أو بالأحرى تعب القلب، وهى التسمية المذكورة لحالة الموت، و(ب) القلب المفكوك أو الغائب. وفي كلتا الحالتين، سواء التعب أو الغياب، يفشل القلب في القيام بوظيفته المركزية، ويتحلل الشخص إلى الكثير المتنافر. وأكبر مثال لتحلل الشخص هذا يقدمه لنا وصف الكبر في تعاليم بتاح حوتب:

ولد الوَهْنُ، وحل الهِـرَمُ

وجاء الضعف، وعادت حيرة الطفولة

واختفت القوة، لأن قلبي متعب

خَرُس الفم، ولن يتكلم ثانيةً

وغارت العينان، وصَمَّت الأُذنان

وأصبح النوم عسيرًا، يومًا بعد يوم

وكثُر نسيان القلب، ولم يعد يتذكر الأمس

ووهنت العظام من تقدم العمر (طول السنين)

وصار الأنف مزكوما، لا يستطيع التنفس

وأصبح القيام والقعود صعبًا

والجيد أصبح سيئًا

وفُقِدتْ حاسة التذوق

ما يفعله العمر بالإنسان: سيئ بأي شكل[17].

وهنا يوُصِف تقدم العمر كتدهور للحيوية التي يضفيها القلب على الجسم، والتي تعود إلى تعب القلب. والموت هو تعب القلب، ومن ثم فقد حمل أوزوريس، الإله الميت لمملكة الموت، لقب "تعب القلب".

وتهدف الشعائر والتراتيل إلى إعادة وحدة الجسم المتدهورة بالموت إلى شكل جديد، وأهم شرط لذلك، هو إعادة القلب إلى مكانه القديم وإحيائه، حتى يستطيع أن يقوم بوظائفه المركزية والعضوية مرة أخرى، وبدون وسطية الشخصية هذه ودرجة القيادة، تصبح المراكز الإلهية الدنيوية الجديدة، والتي تعرض الذات فيها بصورة جديدة، غير ذات قيمة. ونعرف الكثير عن الوظيفة الرابطة للقلب من هذه المتون، التي تدور حول عودة الجسم إلى وضعه السابق:

قلبي يَخلق أعضائي

ولحمي يُطيعني ويجعلني شامخا (18)

انظر! قلبك يقودك

وأعضاءك تُطيعك(19)

وفي هذه النصوص لا يوجد القلب للربط الحي بواسطة الدم فحسب، الذي يُضخ من خلال الأوعية (mt-wt)، ولكن وقبل كل شيء من خلال الإرادة، والوعى، والذاكرة كوسائط فكرية للربط:

قلبك أُعطى لك في جسمك

حتى تتذكر، ما نسيته(20)

يا قلبي، ارفع نفسك إلى مكانك

حتى تتذكر، ما بك[21]

قلبي لا ينسى مكانه، فهو يبقى في موضعه

إني أعرف اسمي، ولا أنساه[22]

وامتلكت اللغة المصرية القديمة لوقت طويل كلمتين مترادفتين لـ "القلب". الأولى هى (jb[*] اب)، وتوجد صلة قرابة لغوية مع الكلمة العبرية ، "قلب" leb, lebab. أما الأخرى فهى ḥꜣtj وباللغة القبطية het، التي تغلبت على مدار تاريخ اللغة المصرية القديمة على الكلمة القديمة ذات الأصل السامي، ونحتها جانبًا. وهكذا كان المرء يستعمل الكلمة الأولى للتعبير الأقدم، والكلمة الأخرى للتعبير الأحدث عن الشيء نفسه. وقد وجد تيرى باردنيه تفسيرًا واضحًا لهذا الازدواج أو لهذه التفرقة الاصطلاحية[23]، فهو يفهم كلمة jb على أن معناها هو "الداخلي"، وأنها مفهوم شامل للأعضاء الداخلية "الأحشاء الداخلية"، مثل الرئة، والقلب، والكبد، والطحال، والمعدة. ومن ثم فإن jb تستعمل كاستعارة أو من الأفضل ككناية (pars pro toto) للحياة الداخلية العاطفية والفكرية للإنسان، و"جوهره الداخلي". وتعقيد الأعضاء الداخلية هذا

(*) يلعب تصور القلب – كبؤرة اهتمام الإنسان ومركزه – دورا كبيرا جدا، سواء فى الطب أو فى الحياة اليومية وفى الحياة الروحية والدينية للمصريين. ويعد القلب مركز الإنسان بالنسبة للمصرى القديم، وجسمه وروحه ورغباته وشخصيته، كما أنه هو الصلة بينه وبين الآلهة. (المراجع)

يُفترض أن الطفل يرثه عبر النقل الحيوي الطبيعي من أمه عند الولادة. وبناء على هذا الافتراض الطبيعي نشأ هذا التعبير jb n mw.t = "قلب أمي". وفي المقابل تدل كلمة ḥ3tj على القلب بالمعنى الدقيق والحقيقي للكلمة. ومن ثم فإن ḥ3tj تدل ككناية على ظواهر فكرية مثل الوعي والذكريات، وهما لا يُورثان للإنسان، ولكنهما يتطوران داخله على مدى وجوده الأرضي. أما كلمة القلب – ḥ3tj فترتبط بتصورات فردية، وبالوعى، وبالهوية وبالشخصية المسئولة "للذات الأخلاقية"، ومن ثم فسوف يُوضع في محكمة الموتى على الميزان. أما الداخلي – jb فيبعد عن التحنيط ويدفن في آنية كانوبية (أوعية في شكل حيوانات أو رأس إنسان)، أما القلب – ḥ3tj فعلى العكس من ذلك يعاد إلى مكانه[24]. وهكذا يحدد المتن 30 من كتاب الموتى "القلب" – ḥ3tj ≤ = j n ḥ3tj =j n wn=j A30TB "قلبي هو ḫpr.w" وأيضا في كتاب الموتى ḫpr.w=j ḥ3tj tp-t3 "قلبي هو وجودي الأرضي"[25] وعادة ما يدل التعبير ḫpr.w على مرحلة التطور الأرضي؛ ولقد استطاعت الأبحاث الحديثة أن تفند هذا التفسير بطريقة مقنعة. وربما استطعنا أن نترجمها بكلمة "جشتلت"[26]. وهنا نتأكد أنه هناك، حيث تكون حكمة قلب – jb محددة بمعنى "من الأم"، فإن كلمة القلب ḥ3tj– تكون غير محددة، وتدل على الجسد d.t وعلى الـ "جشتلت ḫpr.w" وعلى الوجود الأرضي. وتضمن كلمة القلب – jb الاستمرارية والحيوية، التي تربط الإنسان بوالديه وأبنائه، وتمكنه من الاستمرار في الحياة من خلال النسل، أما كلمة القلب –ḥ3tj فعلى العكس من ذلك تضمن الهوية الفكرية والشخصية، والتي تمكن الميت من تذكر حياته الأرضية، وأن يحتفظ بشخصيته في العالم الآخر.

وهنا أيضًا يبدو، أن هذا المبدأ، مبدأ الربط والترابط من الجزء إلى الكل، كان هو العلامة المميزة للحياة على الإطلاق. فالحياة ترابط ، والموت تحلل وعزلة، وحتى يمكن التفكير في الارتباط، فيجب أن تصبح الوحدات محددة، وأن يصبح الربط الباعث على الحياة مؤثرًا. والمصري يلقى فقط نظرة مقطعة على العالم، حتى يفهم الارتباط، والبناء الرابط والمبادئ أكثر وضوحًا. فهو يفهم الجسم كـ "دمية أعضاء"، لكي تصبح الوظيفة المنوطة بدورة الدم حاسمة ومحيية وواهبة للحياة. فالمصري لا يرى العالم إذن بنظرة مقطعة ولكن بنظرة رابطة، بل يمكننا القول "بنظرة مُحنطة"؛ لأنه في شعيرة التحنيط يدور الأمر حول الشفاء من الحالة الناتجة عن توقف القلب عن النبض، وتوقف الدم عن الدوران في الجسم، وهى حالة التقطيع والتفكيك، وذلك من خلال إعادة "دمية أعضاء" الجسم بالشعائر والمواد الكيميائية إلى ربط جديد رمزي. ولأنه تعوزنا هذه "النظرة المحنطة"، فإننا نرى في الفن المصري والظواهر الأخرى للحضارة المصرية قبل كل شيء التجميع، العزل، التجاور، أما المحيي والرابط فلا نلاحظهما، مثلما يجب على القارئ المصري أن يستنتج الحركات؛ لأن الكتابة المصرية لا يوجد بها سوى السواكن، وعليه أيضًا استنتاج الروابط، لأن ربط الجمل لا يتم إلا من خلال التجاور، وهو في هذه الأحوال وغيرها لا يجد صعوبة في ذلك. فالقارئ في هذه الحالات يقوم بدور الإحياء الرابط للعناصر.

رأينا في هذا التفريق والعمل المشترك تقطيعًا وتجميعًا، أن الحدود بين الحياة والموت في مصر تمضي بطريقة عكس ما ألفناه. فالموت هو مبدأ

التدهور المقطع والمفكك، والعازل، والحياة على العكس من ذلك هى مبدأ الرابط والوحدة والكل الباعث على الحياة. وهكذا يلازم الموت كل ما هو عازل أو جالب للموت أو القريب منه، وكل ما هو رابط يلازم الإحياء. ويسري هذا المبدأ أيضًا على الجسم، فقد خلق الإنسان المفرد كعضو من كل يبقى حيًا عندما يرتبط بغيره. ومبدأ الربط هذا هو الفكرة المصرية للعدالة. وهذا ما سوف نتناوله في الفصل القادم. والانشغال بالسؤال عن الربط سببه أنني أريد أن أسميه "النظرة المحنطة"؛ لأن الرابط في الفكر المصري هو في الوقت نفسه الحافظ، والجزء المانح للاستمرار.

3- الخلاص من الموت بجمع الأشلاء

نفهم الآن لماذا يجب على شعيرة التحنيط أن تعرض الجثمان ليس كجسم فاقد الحياة فحسب، ولكن أكثر من ذلك تعرضه كجسم ممزق، وهذا لا يعنى سوى غياب الرابط، الذي يجود بالحياة من خلال القلب والدم. وينهي توقف القلب الربط بين الأعضاء، التي تتحلل إلى كثير متنافر. وتزيد الأسطورة هذا الوضع مأساوية، فتحكي كيف أن ست قتل أخاه أوزوريس ضربًا، ومزق جثمانه إلى أجزاء كثيرة، فرقها على أنحاء مصر. وشعيرة التحنيط هذه تكرر الأسطورة مع كل ميت، حتى لو لم يقتل هذا الميت أو تُقطع أوصاله، ولاقى موتًا طبيعيًا هادئًا. وحتى في الفكر الأسطوري لا يوجد ما يسمى بالموت الطبيعي، فكل موت هو اعتداء وحشي يعرض للمصري مفهوم التقطيع والربط

كتحلل وتقطيع أوصال. وقديمًا افترض المرء أن الموتى تُقطع أوصالهم وتُجزأ بالفعل، ربما لعدم الإضرار بهم ولحماية العالم الآخر من العائدين[27]. وأساطير التقطيع كما هى مثبتة في العالم كله، ولا سيما في نصوص شعائر الشامانية(*)، تفهم على أنها رد فعل على تقاليد الدفن[28]. وفي غضون ذلك تيقن المرء، أن هذا الكلام عن الجمع والضم، والبعثرة في النصوص المصرية يجب أن يفهم بصورة رمزية. فالصورة الأسطورية لتمزيق الجثمان تعرض وضع البدء بطريقة، كما لو أن الإنسان الآن نشط. والصور الأسطورية لها وظيفة التغلب على العجز، والتمكن من التصرف.

وتستغرق شعيرة التحنيط المصري في الحالة المثلى 70 يومًا عادة. فهى تعرض المقابل المصري لشعيرة منتشرة عالميًا لـ "دفن الثانوي"، الذي يُقاد فيه الميت في "شكله الخالد"، ثم يدخل إلى جماعة الجدود[29] بعد ذلك. وأشكال هذا التحول (نزع اللحم عن العظام، التقطيع، نقع الأنسجة في الماء، المومياء، الحرق، العرض، الشفط) تبدو متعددة، ولكن الفكرة الأساسية تبقى هى هى دائمًا. ويترك الكثير من المجتمعات عملية التحول هذا للطبيعة؛ وهذا يقودنا إلى الأشكال التقليدية للدفن الثاني، وفيها يستخرج الجثمان بعد أن أخذ شكله الخالد بعد وقت معين ويدفن نهائيًا، وآخرون، وأكثرهم تطرفًا هم المصريون يقومون بعملية التحول هذه بأنفسهم، ويعدون الجثمان للخلود بطرق صناعية، أي جراحيًا وكيميائيًا وبالسحر والشعائر. هذه العملية تمثل في صورة التوحد الجديد المجمع ثانية " للأعضاء المتفرقة membra disiecta".

(*) الشامانية هى ديانة أولية يعتقد أتباعها بوجود عالم محجوب من الآلهة والشياطين وأرواح الجدود، وأن هذا العالم لا يستجيب إلا لكاهنهم. المترجم

ووصف الجسم الميت بـ membra disiecta هو استعارة، استعارة لصورة الموت، الذي يخدم كغلاف لصورة الحياة، التي يجب أن يقاد إليها الجسم الميت من خلال إتمام شعيرة التحنيط. وهكذا فإن المرحلة الأولى الجراحية – التشريحية لعملية السبعين يومًا لم تسلم تمامًا من التدخل الوحشي، والجسم لم يُقطع، ولكنه عُومل بطريقة – حتى ولو كانت من أجل حفظه – تبعد تمامًا عن "الحفظ" بالمفهوم الطبي، فالمخ يُسحب من خلال الأنف، والأحشاء تُستخرج من فتحة جانبية، فقط القلب يُغطى ويعاد إلى موضعه، وتوضع الأعضاء في أوانٍ كانوبية(*)، أما باقي الأجزاء اللينة والسوائل فتوضع في محلول ملح النطرون، وتخرج من فتحة الاست بضخها. هذه المرحلة الأولى تتم في ضوء التنظيف، فكل ما هو "سيئ" أي الفاني، والذي يمكن أن يسبب ضررا للشكل النهائي يبعد من الجسم الذي يسعى بدوره إلى الشكل الخالد، ومن ثم فإن المرحلة الأولى تعرض بصورة نادرة شعيرة التحنيط على أنها حمام تطهير. إذ يرقد الجثمان فوق سرير من الحجر ويصب عليه الماء، والكلمة المصرية لمثل هذا الحوض هى "بحيرة šj "، ونقتبس التالى من المتون (صفحة 165 وما بعدها) وفيها يكون الكلام دائمًا عن مثل هذه البحيرة. وتصف نقوش الدولة القديمة انتقال الميت إلى العالم الآخر:

نزل إلى داره للخلود بسلام جميل،

وهذا ما كان مهمومًا به عند أنوبيس وخنتي إمنتيو

(*) الأوانى الكانوبية: فى عملية التحنيط يجب إخلاء الجثة من كل ما تحتويه من عناصر رخوة لا يمكن تجفيفها وهى داخل الجثة، ومن ثم ينتزع المخ والقلب والرئتان، والكليتان والمصارين وحفظها فى صندوق مربع مقسم إلى أربعة أجزاء ثم استعاض عن هذا الصندوق بأربع أوانٍ من الحجر وضع بها هذه الأجزاء. وكان لهذه الأوانى أغطية على هيئة أبناء حورس الأربعة هم: "أمستى" على هيئة رأس إنسان و"حابى" على هيئة رأس قرد و"دواموتف" على هيئة رأس ابن آوى و"قبح سنوف" على هيئة رأس صقر. وسمى الإغريق هذه الأوانى بالكانوبية نسبة إلى معبود مدينة كانوب (أبو قير). (المراجع)

بعد أن أُحضر له قربانٌ وضع على حافة البئر

بعد عبور البحيرة، وبعد أن تجلى على يد الكاهن المرتل(30)

انتقل إلى جبال الغرب

بعد عبور البحيرة

حتى يتجلى على يد الكاهن المرتل

ويتم المحنط الشعائر له عند أنوبيس(31)

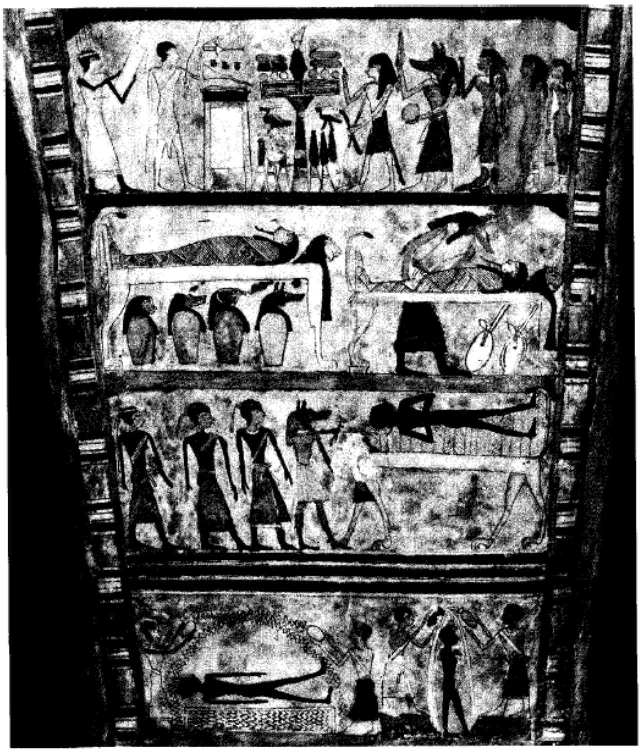
فليتم له عبور البحيرة

ويتجلى بعد إتمام الكاهن المرتل الشعائر(32)

ويبدو أن عبور البحيرة "والتجلي"، أي التحول إلى روح الأجداد المباركة من خلال الكاهن المرتل، الذي يتلو شعائر الموتى من لفائف البردي، يرتبطان ببعض ارتباطًا وثيقًا. فكلا الاستخدامين يدل على التحنيط، والذي يدل بدوره مرة على الاستخدام الجسدي، وأخرى على الناحية الفكرية السحرية. ويبدو لي أن "عبور البحيرة" هو الجزء الهانئ من مرحلة التطهير.

ثم تبدأ مرحلة التجفيف والتمليح، التي تمتد إلى نحو 40 يومًا، وأخيرًا يعاد بناء الجثمان المكون من الجلد والعظام في شعيرة المومياء، وذلك بدهنه بالمراهم وزيوت التحنيط، التي تجعل الجلد يبدو ناعمًا، وبحشوه بالراتنج، والصمغ العربي، والحطب، والتبن ومكونات أخرى، ووضع عينين صناعيتين، وتزيين الميت، ووضع باروكة له، وأخيرًا لف الجثمان بلفائف من الكتان من الكتان الفاخر، مكتوب على أجزاء منها عبارات سحرية، كما يوضع فيها

أحجبة. أما الشكل النهائي المرجو لهذه العملية الشاقة فهو المومياء[33]، التي تعنى أكثر من الجثمان، فهى صورة للإله أوزوريس، ونوع من الكتابة الهيروغليفية للإنسان كله، والذي يطلق عليه المصري "المملوء بالسحر". وكما أن سحر الخط هو جعل المعنى واضحًا، ومسجلاً، فإن المومياء تظهر الشخص الميت كشكل رمزي أو هيروغليفي واضح ومسجل.



صورة رقم 3

شعيرة التحنيط والمومياء - رسم على تابوت مصري من العصر المتأخر من الحيبة - (من القرن 6-4 قبل الميلاد) التابوت موجود في متحف مدينة هيلدسهايم

والمعالجة اللغوية للميت أكثر أهمية من ذلك التدخل الجراحي ومن المعالجة الكيميائية. والنقوش المقتبسة سابقا تلخص التحنيط في العبارة "تجلي على يد الكاهن المرتل". والكاهن المرتل – واللقب المصري يعنى حرفيًا "حامل اللفافة المكتوبة" – يرافق عملية التحنيط بتراتيل من طقوس الموتي، التي يتلوها من لفائف البردي (شكل 49). هذا التداخل بين الفعل والقول، أو بالأحرى اللغة المكتوبة المثبتة مميز جدًا لعبادة الموتى المصرية. سوف نتناول هذا الموضوع في الجزء الثاني من هذا الكتاب. وتتسم معالجة الموتى اللغوية بأنها كلمة مصرية لا يمكن ترجمتها، ولكن يقابلها في اللغة الألمانية كلمة "Verklärung = التجلى"، وفي الإنجليزية والفرنسية كلمة "transfiguration"، فالميت يتم الحديث إليه دائمًا أثناء هذه المعالجة. ويبدو أن التيار اللغوي هذا له وظيفة الوسيط الضام، الذي يوجد في ربط مع الشعائر والتمائم ويعطيها حياة، وبهذا يصبح الموت كائنًا روحيًا وكائن قوة، يمكن أن يعيش في أشكال متعددة. وأحد هذه الأشكال المتعددة هو شكل المومياء، الجسم المتأهل اجتماعيًا، "corpus الجسم" الذي يتحد معه membra disiecta للميت. ومن خلال تراتيل "التجلي" تتجمع أعضاء الجسم المبعثرة بشكل ما في النص، الذي يصفها كوحدة جديدة.

وتدور المصاحبة اللغوية وشكل التحنيط حول موضوع إعادة تجميع الممزق، إذ تعود للميت أجزاؤه وأعضاؤه، فتعود عيناه إليه؛ ليرى، وفمه؛ ليتكلم، ويداه؛ ليأخذ ما قدم إليه، وقلبه؛ ليتذكر من هو وما اسمه، وساقاه؛ ليمشي. ويمكن للمرء من خلال متون التحنيط هذه أن يقول، إن رأسه قد "عاد إليه"، كما لو أنه ذهب عنه ثم عاد الآن إليه:

يا أوزوريس ن(*)! استقبل رأسك في مملكة الغرب

حتى تدخل في زمرة المتجلين والنبلاء.

قبرك في الغرب أُعد لك بجمال

وتجهيزات مدفنك تمت بصورة رائعة[34].

اسمك مرموق عند المُحنَطين

ولديك اسم عند التجلي والتوقير

سكان دوات يُقبّلون الأرض قبل جسدك

وسكان السماء يستقبلون روحك

وسكان الأرض يبجلونك

وسكان الوادي يطهرون جسدك

أنوبيس وحورس يهيآن تحنيطك بجمال

وتحوت يشفي أعضاءك بسحر أقواله

يا أوزوريس ن! لقد برأت نفسك أمام المحكمة الكبرى لصعيد مصر

وأمام مدينة حب وأمام إلهة معبد رع الكبرى

وأمام المحكمة الكبرى لصعيد مصر في معبد بتاح.

(*) المقصود بالحرف ن هو أى متوفى، أو كما نقول الآن فلان أو علان، وعلى هذا فسوف تكون ترجمة ن بعد ذلك بالمتوفى ن. (المترجم)

رأسك عاد إليك، حتى لا يكون بعيدًا عنك

عاد إليك، ولن ينفصل عنك في الخلود(35)

ويُحكى في هذه المتون، كيف يمكن للربط الغائب أن يعود. وتقوم صورة العالم المصرية على إيمان ثابت غير عادى بقوة الربط بين الحب من ناحية والرموز من ناحية أخرى. ويعود أُزوريس إلى الحياة، رغم أن قلبه قد توقف نهائيًا عن النبض، فلقبه الدائم، كما قيل "القلب المتعب"، وهذا يعنى تمامًا: الإله، الذي لا ينبض قلبه، ولكنه في الوقت نفسه حي. فأسطورة أُزوريس تنقل الربط الباعث للحياة من الإطار الطبيعي، والحيوي والعضوي إلى الإطار الثقافي المؤسسي والرمزي. فالشعائر والصور والنصوص هى التي أعادت الحياة إلى أُزوريس وأبقته حيًا. وبمساعدة الأشكال الرمزية يعود الممزق مجمعًا، ويتغلب على الحدود بين الحياة والموت، والدنيا والآخرة. وسر الربط المتغلب على الموت، لا يكمن في الأشكال الرمزية فقط، ولكن في الحب، الذي يبث في الفعل. ولا يكون سيانًا أمر من يقوم بإتمام الشعائر، أو من يرتل الكلمات، أو من يظهر في الصورة، لأن هذا هو بالدرجة الأولى شأن الإلهة إيزيس، زوجة وتوأم أُزوريس، وفي هذه النقطة تتطابق ملحمة إيزيس وأُزوريس مع ملحمة أورفيوس ويوربيديس. أما النقاط الأخرى التي لها علاقة بنواحي الموتى فقد أخذت كل ملحمة منهما طريقًا مختلفًا. ففي كلتا الملحمتين يدور الأمر هنا – في جو من الأشكال الرمزية – حول تراتيل "التجلي"، وفي الملحمة الأخيرة نجد الموسيقى تعبر الحدود، التي أعدها الموت، الحدود بين الحياة والموت، بين الدنيا

والآخرة، بين العالم العلوي والعالم السفلي. وعند أورفيوس لم تكن الموسيقى وحدها قادرة على هذا، لو لم تستخدم من أحد ملىء بالحب الذي يتعدى كل الحدود. وأيضًا عند إيزيس كان هو الحب، الذي منح شعائرها السحرية وتراتيلها قوة الربط، لتعيد القلب الذي لا ينبض إلى مكانه، ومن ثم تستطيع إعادة الإله إلى الحياة. هذا الربط بين الحب واللغة هو أقوى قوة ربط عرفها المصريون، وهى في الوقت نفسه أقوى إكسير للحياة.

إن إنقاذ أُزوريس الميت من حالة التمزق هو بالدرجة الأولى شأن إيزيس، أخته الحبيبة وزوجته، التي بحثت عن المختفي، فاهتمت بالجثمان، جامعة وحامية ومعيدة للحياة. وفي هذا المنظر الأول للتداوي من الموت تجسد إيزيس القوى المحيية، التي تأتى من علاقة الحب، ويؤثر استخدامها كنطاق محيى يوقظ الموتى بالنور والهواء. ولهذا رسمت إيزيس بحب على جوانب التابوت: فوجودها عليه يحول التابوت إلى نطاق حياة، يستطيع الميت فيها أن يرى ويتنفس ويسر. وأُزوريس هو في عقيدة الموتى المصرية مثال لكل ميت، فالكل يريد أن يصبح في موته أُزوريس، وأن تحييه إيزيس. وفي نصوص التوابيت والموتى للدولة الوسطى يوجد نشيد قصير موجه لإيزيس كرأس للجزء العلوي من التابوت:

حُييت يا من تنتمين لرأس "الكبير"
يا من يفرح بها رع، عندما يراها
في الطريق إلى "الأرض المقدسة"

رفيقة أُزوريس في مكان التحنيط

نائحة ثور الغرب،

ضمت ذراعيها حول القلب المتعب

داخل غموض قاعة التحنيط

ضمت روحا وبَنَتِ الظل

التي تعطى للقلب الميت هواءً

وأحد أسمائها "الموجودة تحت رأس سيدها".

هلا وضعت رأسي فوق رقبتي

هلا جمعت حياة لعنقي

جليني، ووحدي أعضائي

و ضمي وجهي

و شكلي روحي

وأنقذيني من صائدي أُزوريس

الذين يقطعون الرؤوس ويفصلون الرقاب

الذين يجلبون" أرواح المتجلين إلى مذبح الذي يأكل النيء"(36)

وعلى جانب تابوت آخر نجد هذا الابتهال:

حُييتِ يا من تحيطين أُزوريس

يا من تحجبين، الذي له نفوذ عظيم

سيدة الأماكن، التي تجلي ثور الغرب

التي يفرح الغرب لرؤيتها

سيدة كل من في الأماكن المجهولة

التي يستند إلى ظهرها أُزوريس

في كل أوقاته (أحواله) من تعب القلب

الموجودة أمام سيد أبيدوس

وفي الأماكن المجهولة في الطريق إلى العالم السفلي

التي تحيط بسيدها في الجنازة

وأحد أسمائها "التي تحيط بسيدها"

لتحرسيني، أنا أُزوريس

فلتُجليني، وتُنصّبي أعضائي(37)

إن إيزيس هى ربة إعادة الجسد، وكل أفعالها المحيية تصب في الجسم وقوى حياته، ولكن هذه ناحية واحدة فقط من الحدث المركب لشعائر الموتى المصرية. أما الناحية الأخرى فهى إعادة تأهيل الشخص اجتماعيًا، شرفه، وكرامته، ووضعه، وتقبله. وسوف نعود إلى هذا في الفصل الثاني. أما فيما يخص هذه الناحية من التداوي من الموت، فهو من اختصاص الابن حورس، ويبدو لي أن تقسيم العمل هذا له معنى كبير فيما يخص الفرق بين الجنسين، فالأفعال التي تهدف إلى إعادة بناء الشخصية في حيزها الجسدي تكون – في توزيع أدوار الملحمة – مرتبطة بالمؤنث، أما الأخرى التي تهدف إلى إعادة الشخصية في منزلتها الاجتماعية فترتبط بالمذكر. فحب الأخت والزوجة بين إيزيس ونفتيس لأُزوريس يهزم الموت بإحياء الجسم وإعادة الروح إليه، أما حب الابن والأب بين حورس وأُزوريس فينتصر على الموت بتحدي العدو، واتهامه والحكم عليه، وما يرتبط بهما من تبرئة وإعادة تأهيل المقتول ضربًا.

أما أهم سلاح استخدمته إيزيس ضد الموت فهو اللغة، وقوة سحر التراتيل، والأقوال الخالقة للحقيقة. وإحدى وظائف تراتيل "التجلي" لإيزيس هى أن تجمع أعضاء الجسم المبعثرة بطريقة ما في نص، يضعها كوحدة جديدة. مثل هذه الأوصاف تحصى في العادة أجزاء الجسم المفردة بدءًا من الرأس من أعلى إلى أسفل وتأليهها.

ولنتأمل مثالاً لهذا الشكل عن قرب، ظهر في طقوس الموتى في الدولة الوسطى (القرن التاسع عشر قبل الميلاد) بعنوان "أعضاء المتجلي تتوحد في المقابر"، جاء فيها:

لقد أخذت شكلاً، تكون فيه كل الآلهة:

فرأسك هو رع
ووجهك وب-واوت
وأنفك ابن آوى (=أنوبيس)
وشفتاك الطفلان (شو وتفنوت)
وأذناك إيزيس ونفتيس
وعيناك طفلا رع وآتوم (شو وتفنوت).

ولسانك تحوت

و زورك نوت
وعنقك جب
وكتفاك حورس

وصدرك ذاك الذي يسر قرين رع
الإله الأعظم الموجود فيك

ومنطقة ضلوعك هى "هو" و"خبرى"
وصرتك ابن آوى، والاثنان روتى

وظهرك أنوبيس
وبطنك روتي.
وذراعاك هما ابنا حورس
حابى وإمستي

وأصابعك وأظافرك هم أولاد حورس.
وظهرك المعد للمعان الشمس
وساقك أنوبيس
ونهداك إيزيس ونفتيس
وساقاك دواموتف وقبح سنوف

لا يوجد عضو في جسمك خال من الآلهة
اسمو يا أُزوريس ن[38]

هذا النص يسمى في علم المصريات بـ "تأليه الأعضاء"، والمقصود واضح، فكل عضو في الجسم يُشبَّه بما يناسبه من الآلهة الدنيوية. و"المقارنة الثالثة Tertium comparationis" هى غالبا شكل أو وظيفة، أو بعبارة أخرى لعب بالكلمات. وربما يتولد هنا الانطباع، أن هذا الوصف التقطيعي يقوى نتيجة الكثير المتنافر أكثر، لأنه يجعل كل عضو في الجسد مستقلاً بطريقة ما، أو لأنه يفتقد نظاما لتشبيه أعضاء الجسم بما يناسبه من الآلهة. أحد هذه

الأنظمة يوجد في شعائر الحماية في العصور المتأخرة، والتي حددت عدد أعضاء الجسم باثنى عشر، ووضع له دورة الحيوان الإلهية الاثنى عشر[39]. وهذا يفتقد في نصوص "تأليه الأعضاء" القديمة. وتذكر بعض الآلهة هنا أكثر من مرة، فعلى سبيل المثال يذكر أنوبيس للأنف، والسرة، والظهر، والساق، وشو وتفنوت للشفتين والعينين، بينما لم تذكر بعض الآلهة المهمة بالمرة[40].

ويتوقف الأمر هنا بصورة واضحة على، أن كل عضو خصص له إله؛ ومثل هذا التخصيص، ينشأ بدون أي نظام ديني صارم شبكة جديدة من العلاقات، تربط الأعضاء مرة أخرى بوحدة الجسم. والنص الختامي لتأليه الأعضاء المتكرر يعبر عن هذا بصورة واضحة فيما يلي:

أعضائي إلهة

أنا كلي إله

لا يوجد عضو في دون إله.

أدخل كإله

وأخرج كإله

لقد تحولت الآلهة إلى جسدي

أنا من تحول شكله أنا سيد التجلي.

أعضائي تقودني

ولحمي يمهد لي الطريق

اللاتي (الآلهة) نشأت منى، تحميني

إنها مسرورة، بما شكّلته.

أنا هو، الذي شكلته

أنا هو، الذي خلقته

أنا هو، الذي أنشأته[41].

وفي اللغة المصرية تعنى "تتحول إلى" الشىء نفسه، مثل "ينشأ من"، وبازدواج المعنى هذا يتم اللعب بالكلمات في النص، وعندما تتحول الآلهة إلى عضو بعد عضو في جسد الميت، فإنها تنشأ من هذا الجسد، ويمكن للميت أن يقول عن نفسه، إنه شكل الآلهة وخلقها، وأظهرها، وبهذا تصير أعضاؤه المتناثرة جسدًا مرة أخرى، وهو نفسه يكون مرة أخرى مالكا لزمام الجماعة، التي كونها.

كل هذا خلفيته أسطورة أعضاء الآلهة في جسد الإله الأول آتوم، فطبقًا للأسطورة الكونية لهليوبوليس فقد نشأت كل الآلهة من آتوم. والاسم آتوم هو مثال تقليدى لـ "المعنى النقيض للكلمة الأصلية" والتي تعنى "الكل" وأيضًا "اللاشىء"، وكل كينونة، وحالة "ليس بعد"، أو حاله "اللا كينونة" بعد هذا. وآتوم هو مجموع الآلهة، التي يضمها في حالة عدم الوجود، وفي حالة الكينونة

والانفصال عن الذات، أي theos pantheos، وهو إله وفي الوقت نفسه هو كل الآلهة. وكل الآلهة نشأت من جسد الإله الخالق آتوم، مما يجعلها ممكنة التصور في تجمعها كجسد. هذا التصور لجسم كبير مكون من آلهة فقط ينتقل إلى جسم مومياء الميت، الذي يصبح آتوم. وجملة "لقد أخذت شكلاً، تكون فيه مجموع الآلهة" تعنى في شكلها الأصلي "لقد أخذت شكلاً، تكون فيه آتوم، بالإشارة إلى كل الآلهة"، فالميت هو أُزوريس إذن، الذي أخذ شكل آتوم، وجسد مومياء الميت يتجلى في شكل كل الآلهة "Pantheon". وبلغة الحاسوب يمكننا القول، بأنه "أُعيد تشكيله" أي أنه تحول عضوًا فعضوًا إلى عنصر من عالم الآلهة، والتعبير "أُعيد تشكيله" يفسر بصورة جيدة، علام يدور أمر "تأليه الأعضاء"، (وبمعنى عام عند التحنيط، وإعداد المومياء): حول انتقال أجزاء الجسم من حالة اللاشكل من خلال التحلل بالموت، إلى الشكل الجديد للمومياء. فالأمر هنا لا يدور فقط حول توحد disiecta membra المفرد إلى نص لجسد، ولكن جعل هذا النص في شكل جماعة الآلهة. وهذا هو الربط الرمزي، الذي تتوحد من خلاله الأعضاء الممزقة ثانية لتصبح جسمًا حيًا[42].

وإذا ظهر الجسم بهذه الطريقة كعالم للإلهة ، كـ " Pantheon"[*]، فإن الأمر يمكن أن يعكس، أي أن عالم الآلهة يمكنه أن يظهر في شكل جسد، أو

(*) مبنى فى روما كان أصلا مبنيا كمعبد لجميع آلهة روما القديمة، وهو أفضل المبانى الرومانية الأثرية حفظا. وظل المبنى فى استخدام متواصل طوال تاريخه. ويستخدم المبنى منذ القرن السابع ككنيسة مسيحية. وهو الآن أقدم مبنى بقبة قائم فى روما. (ويكيبيديا)

بالأحرى جماعة أعضاء. ويصور جسد الميت جماعة الأعضاء لعالم الآلهة المصري. وبالفعل يوجد مفهوم مقارن أيضًا باللغة المصرية. فكلمة (غت ẖ.t) تعنى من ناحية "جسد – جسم"، ومن ناحية أخرى "جماعة أعضاء" كما تستخدم أيضًا للدلالة على مجموعة الآلهة[43]. وكل المقارنات تعمل في اتجاهين. وعندما أقارن المقاتل الشجاع بصخرة عند تلاطم الأمواج، فتبدو لى أيضًا الصخرة في هذا التلاطم كشيء بطولي. ومن يساوى جسد الميت المتجلي بعالم الآلهة، عليه أيضًا أن يتصور عالم الآلهة كجسد، وهنا نصطدم بالعلاقة بين صورة الجسد والبناء الاجتماعي.

وفكرة الجسم كـ "جماعة أعضاء" متعاونة أُظهرت كما لو أن ظل هذه الفكرة هو تصور الخوف من إنهاء مثل هذا التعاون. مثل هذا الإنهاء يظهر الدافع لصراع ترتيب الأعضاء المفردة. وهذه الخرافة المنتشرة في جميع أنحاء العالم موثقة في الأدب المصري أولا. وهذا في رأيي ليس صدفة، فهذا التصور نتج من تلقاء نفسه من مبدأ المومياء وتأليه كل عضو مفرد. هذه الخرافة التي وصلتنا كأسطورة في الشكل الذي رواه ليفيوس Livius، والمعروفة باسم Mennius Agrippa، حيث يدور الأمر حول الشجار بين المعدة والأعضاء كرمز للعلاقة الشائكة بين الجزء العامل والجزء المستهلك من الشعب[44]. وفي مصر يتشاجر الرأس مع الجسد، وقد عرض هذا الصراع بطريقة مصرية خالصة على المحكمة، وللأسف فإن النص تالف جدًا، ولكن الإشارة إلى شعيرة التحنيط واضحة جدًا:

عندما قدم الجسد شكواه

صرخ الرأس عاليًا بفيه:

"أنا الأعمدة الحاملة لكل البيت...."
وكل عضو، يعتمد علىّ، مسرور

قلبي مسرور
أعضائي كفؤة

ونحري ثابت أسفل الرأس
وعينأي تريان البعيد

وأنفي يتنفس ويستنشق هواءً
وأذني صائخة وتسمع

و فمي مفتوح ويعرف كيف يجيب
ذراعي كفؤتان وتعملان (45)

وهذا الجزء من النص يمكن أن يقرأ كعودة لشكوى العمر لبتاح حوتب (صفحة 45)، وذلك في اتجاهين، أولاً عُرضت الأعضاء المفردة في أحسن صورة للكفاءة وظيفيًا، بينما هى تفشل عند بتاح حوتب؛ وثانيًا أن الرأس تعد الأعضاء تابعة لها – قلبي، أعضائي، بينما يتحدث بتاح حوتب عن القلب، والعينين، والفم.... إلخ، وكأن الأعضاء لم تعد منتمية له، لأنها لا تطيعه بعد، فالجسم شىء يمتلكه المرء، وليس هو ما يكون عليه المرء، وملكية الجسم

علامة للحيوية. ومن ثم فإن نصوص الموتى – التي تريد إحياء الميت بوسائل اللغة ثانية – تخصص للميت جسمه مؤكدة أنه ملكه، وتصل الأعضاء بضمير الملكية "ك"، وعلى سبيل المثال فيما يلى جزء من متن مشهور من متون الموتى في الدولة الحديثة:

أُعطيت عيناك، لترى

وأُذناكَ، لتسمع، ما يقال

وفوك، لتتحدث

وساقاك، لتمشى بهما

ويداك وذراعاك ليخدموك.

لحمك جامد، وأوعيتك (الدموية) على ما يرام

فلتفرح بكل أعضائك!

فلتسيطر على أعضائك، أنها كاملة وسليمة

ولا يوجد بك سوء.

قلبك jb– **عندك في الحقيقة**

وقلبك - ḥ3tj **عندك بحالته الأولى**

عندما تعود إلى شكلك وقوتك(46)

هذا الشكل – وهو إعطاء الميت جسده ملكا له، وذلك بوصل أعضائه بضمير الملكية – له مكانه الأصلي في شعيرة التحنيط، ومن هناك يشع في مجالات حضارية أخرى، وهنا يوجد بوضوح أصل شكل معين لشعر الحب المصري، انطلق بعد ذلك إلى شعر الحب في الشرق بوجه عام. والأغنية الوصفية، أو الوصف، هو الشكل التقليدي لأغنية الحب الشرقية، التي يمدح فيها جسم المحبوبة عضوًا عضوًا من الرأس وحتى القدم بطريقة شعرية، وغالبًا في مقارنات مطلوبة[47]. وأشهر الأمثلة هو نشيد الأناشيد لسليمان ومقارناته:

ها أنت جميلة يا حبيبتي ها أنت جميلة

عيناك حمامتان من تحت نقابك

شعرك كقطيع ماعز أسود

رابض على جبل جلعاد

أسنانك كقطيع الجزائز

الصادرة من الغسل

اللواتي كل واحدة متئم وليس فيهن عقيم

شفتاك كسلكة من القرمز

وفمك حلو وخدك كفلقة رمانة تحت نقابك.

عنقك كبرج داود

المبني للأسلحة الف مجن

علق عليه كلها أتراس الجبابرة

ثدياك كخشفتي ظبية توأمين يرعيان بين السوسن.

إلى أن يفيح النهار وتنهزم الظلال

اذهب إلى جبل المر والى تل اللبان

كلك جميل يا حبيبتي ليس فيك عيبة[48]

كما توجد مثل هذه الأناشيد في مصر أيضا:

مشرقة بالكمال، وبشرة بيضاء وعينان صافيتا النظرة
بشفتين حلوتي الحديث دونما كلمة زائدة!
بجيد فارع وثدي بديع
و شعرها لازورد حقيقي

و ذراعاها يفوقان الذهب
و أصابعها مثل كؤوس اللوتس
بخاصرة ثقيلة، وأرداف نحيلة
هى، التي فخذاها تبارى الجمال
مشية نبيلة، عندما تطأ الأرض
خطفت قلبي بعناقها(49)

أما ما يربط هذا الشكل بنصوص "تأليه أعضاء التحنيط"، فهو الأسلوب الوصفي الفردي لتقطيع أجزاء الجسم. فجسم المحبوبة يُقطع هو الآخر هنا إلى أجزائه، ليعاد تجميعه من جديد عبر النص، ولكن على مستوى آخر من الصور الشعرية. وهنا لا يدور الأمر – مثل ما هو في التحنيط – حول التقطيع، ولكن حول الإحياء. مثلما تحيي "متون التجلي" جسد الميت، تحيي أناشيد الحب جسم المحبوبة.

أما فكرة، أن تقليد وصف الجسم هذا للمحبوبة يشتق من طقوس تحنيط الموتى، ولا سيما تلك التي هى من نوع "تأليه الأعضاء"، فتبدو غريبة. فهناك نصوص للموتى من الدولة الحديثة تشكل الرابط بين تأليه أعضاء التحنيط وشكل أناشيد الوصف في شعر الحب، ومن ثم فيوجد في كتاب الموتى على سبيل المثال طقوس للموتى، تشتمل على مجموعة من المراثي، تغنيها الأختان إيزيس ونفتيس، اللتان تنوحان على أخيهما المقتول ضربًا(50).

وفي تلك المراثي، التي يوجد منها عدد وفير، وتلعب دورًا مركزيًا في شعائر التحنيط، تمتزج التراتيل الطقسية بلغة اشتياق شعرية، وتقترب بهذا من شكل ولون شعر الحب. ويتراجع موضوع تأليه الأعضاء أمام إظهار الجمال وكفاءة الأعضاء، أي كمال وحيوية الجسم، أمام نفع الآلهة الموجودة وأمام كرامة شخص الميت، الذي توحد عبر ترتيل التجلي ليصبح واحدًا. ونقرأ في كتاب الموتى الفصل 172:

دهنت رأسك سيدي وأنت مسافر إلى الشمال

شعرك مثل جدائل أنثى آسيوية

وجهك أكثر إنارة من بيت القمر.

جذعك من لازورد،

خصلات شعرك السوداء أبواب نجم في يوم الكسوف

خصلات شعر من اللازورد تتناثر على وجهك.

ويشرق رع على وجهك فيكتسي بالذهب،

وحورس كساه لك باللازورد.

حاجباك شقيقتان متحدتان

كساهما حورس باللازورد.

وأنفك مزود بأنفاس

والهواء في أنفك، مثل النسيم في السماء.

عيناك تريان جبل الشرق،

رموش عينيك ثابتة دومًا،

وحاجباك من لازورد حقيقي.

وجنتاك حاملا قرابين وجفناهما مكحلان

شفتاك، عطية ماعت لك، (الحقيقة، العدل)

وتخبران رع عن ماعت

وتهدآن قلب الآلهة

أسنانك في الفم مثل الثعبان المخطط يلعب به السيدان،

لسانك فصيح

به تتكلمين أوضح من صياح الطائر في المستنقع

فكاك عالم نجوم، ثدياك في مكانهما،

عندما يرحلان إلى الصحراء الغربية،

انظري، لقد شكوك ، لقد شكوك

عنقك زين بالذهب،

ومعه العنبر.

كبيرة هى قلادتك، وعنقك أنوبيس.

مفرقا شعرك ثعبانا كوبرا،

ظهرك كُسى بالذهب، ومعه العنبر.

رئتك نفتيس،

وجهك حابى وفيضانه.

ردفاك بيضتان من عقيق أحمر،

ساقاك تظلان صامدتين عند المسير.

تجلسين على عرشك،

والآلهة أعادت لك عينيك.

بلعومك هو أنوبيس،

جسدك كسى بالذهب،

ثدياك بيضتان من عقيق أحمر،

كساهما حورس لك باللازورد.

كتفاك من الفيانس[3] تلمعان،

---

[3] **فاينس** بالإنجليزية (Egyptian faience): هو نوع من السيراميك كان يصنعه قدماء المصريين ويهتم به علماء الآثار المصرية القديمة. كان المصريون القدماء يستخدمونة في صناعة الحلي

وذراعاك تبقيان في مكانهما الصحيح.

قلبك فرح دومًا،

وصدرك هو صنيع السيدين القويين،

عضلاتك تعبد النجوم القريبة.

السماء جسدك، حين تذهبين للراحة،

سرتك هى العالم السفلي.

ذراعاك جدول ماء وقت الفيضان،

جميلتان، جدول يغمر أبناء المد،

ركبتاك مكسوتان بالذهب،

صدرك مغطى بنباتات المستنقع.

بطنا قدميك ثابتتان دومًا،

وأصابع قدميك تقودك للطريق الجميل.

يداك جرتان على حامل،

أصابعك حبات من الذهب،

والأواني والتماثيل الصغيرة مثل تماثيل فرس النهر . تعددت ألوانه ولكن المصريين القدماء استطاعوا صناعة عدد كبيرا من درجات اللون الأخضر. ويكيبديا

أظافرك سكاكين من الحجر الناري

متحفزة ضد وجه من فعل بك هذا،

وتحصى المقاطع الخمسة الأولى 43 جزءًا مختلفًا من الجسم، بل تذهب في بعض الأحيان إلى التفاصيل كثيرًا؛ فتذكر العينين، والحاجبين، والرموش، والجفنين وحوافهما، وأيضًا الذراعين، واليدين والأصابع والأظافر. ومساواة الأعضاء بالآلهة تلعب هنا دورًا ثانويًا جدًا. فالحاجبان يساويان إيزيس ونفتيس، والنحر يساو ى أنوبيس، والرئة تساوى نفتيس، والبلعوم يساوى أنوبيس. كما وُصفت كثيرًا المعادن النفيسة مثل الذهب للإشارة إلى العنق، وسلسلة الظهر، الجسد، الركبة، والأصابع، واللازورد والنهدان (حلمة الثدى) والفيانس للكتفين. وفي اتجاه مماثل يذكر المرهم عند الرأس، والكحل عند حواف الجفنين، وفي بعض أجزاء الجسم يُركز على الجمال، والتماسك، والكفاءة الوظيفية، وللوجه الإشراق، وفي الجدائل السمرة، والنفس للأنف، وللعينين النظر لجبل الشرق، وللشفتين كلام ماعت، وللسان الكلام الفصيح، وللصدر والذراعين والساقين التماسك، والسعادة للقلب، والعبادة للعضلات، وأصابع القدمين تقود، وحدّة السكين للأظافر. وأخيرًا تتم المقارنة، التي تتوجه لشكل أو لوظيفة عضو الجسم، وأحيانا نتعجب من غموضها، فيتم مقارنة الخدين بحامل القرابين، والأسنان بالثعبان المخطط، واليدين بجرتين. وأخيرًا تأتى مقارنة مضحكة مثل مقارنة الفكين بعالم النجوم، والجسد بالسماء، والسرة بالعالم السفلي. على أي حال من الواضح، أنه في هذا النص أن مركز ثقل وصف التجلي انتقل من العالم الآخر للدنيا، ومن عالم الآلهة إلى العالم الموجود الواضح. وقد ظهرت شعائر التحنيط كإطار لعرض – مقر الحياة – خطاب جسم متجل مشهور استمر في أناشيد الحب تقريبًا بلا انقطاع. والربط بين هذين العالمين، اللذين يبدوان بعيدين عن بعضهما البعض يتم من خلال نواح إيزيس على الميت،

ونقل متن التجلي السحري على يد كاهن التحنيط في شكل لغة الحنين.

ونرى في هذا المثال كيف تؤثر صورة الموت في عالم حياة المصريين بطريقة متعددة، وتحدده حضاريًا. كما تبرز صورة الموت للتحلل معايشة الجسم للحياة الدنيوية، التي تؤدى إلى تصورات مداهمة الموت، الذي يعود للضعف أو غياب العناصر الرابطة. وبالعكس تظهر صورة الحياة المتطابقة وحدة وتناغما وتعاونا نتيجة لربط متكافئ وظيفيًا للعضو المختص والوسائط، وأيضا تصورات شعائرية لمعالجة الموت من خلال إعادة الربط بوسائل أخرى. وتستوجب صورة العالم والتطبيق الحضاري كلاً منهما الأخرى. ويمكننا القول، إن وضعا فهميا أساسيا معينا يهيئ الإنسان لأحداث معينة، بحيث تميل المجتمعات إلى نظرة "ملمحية" مجزأة ورابطة لتحنيط موتاها. كما يمكننا أيضا القول بنفس الحق، إن التحنيط كتطبيق مركزي حضاري إن لم يكن قد دفع المصريين، فإنه قد قواهم، على أن ينظروا إلى العالم بعلامة التقطيع والجمع، أو بالأحرى أن يشكلوه، فصورة العالم والتطبيق يؤثران في بعضهما بعضا.

الفصل الثاني

الموت بوصفه عزلا اجتماعيا

1- الحيز المادي للجسد ، والحيز الاجتماعي للإنسان

وكما تنتج صورة الموت للتمزيق من صورة جسد "دمية الأعضاء"، التي يحييها القلب والدم كوسطي ربط؛ ليصبح وحدة واحدة، فإن صورة عزلة الموت تظهر من صورة الربط الاجتماعي للحياة، وتبدو أفضل صورة للحياة من خلال مثالين، ذكرتهما مرة قبل ذلك في التمهيد. يقول الأول "يعيش الفرد، عندما يرشده فرد آخر"، ويشير هذا المثل بالدرجة الأولى إلى ما قبل الموت. أما المثل الآخر فيقول "يحيا الفرد، عندما يذكر اسمه"[1]، ويدل بالدرجة الأولى على حياة ما بعد الموت، والمثلان يدلان على مفهوم واحد وهو الحياة، هذا المفهوم يقوم على مبدأ "الربط" الاجتماعي. فالمرء لا يستطيع الحياة بمفرده، أو بالأحرى أن يكون وحده حيا بكل المعاني. بل يجب أن يكون هناك آخر، يرافقه ويأخذ بيده. كما أنه لا يموت مطلقًا، مادام هناك بشر يذكرون اسمه، وأن شريط الربط لم ينقطع. ويعيش الإنسان – تبعًا للفهم المصري – في حيزين نميز بينهما، هما "حيز الجسد" و"الحيز الاجتماعي". وفي كلا الحيزين يؤثر مبدأ الربط محييا وواهبا للحياة ومبدأ الفصل بما يطابقه كممهد للحياة وجالب الموت. وتكون مجموعة الجسد حيز الجسم، كما تظهر ملامح أو مكونات أخرى

للشخص مثل "الروح" و"الظل"، أما الحيز الاجتماعي فيكون مجموعة الاسم و"القرين" التابع للشخص. وسوف نتناول مفهوم "الشخص" في الفصل الرابع؛ ولكن هنا حيث يدور الأمر حول الموت كعازل، والتغلب عليه اجتماعيًا بمساعدة رع، يجب أن يدور الأمر فقط حول مفهوم الحيز الاجتماعي بمعنى الشكل، الذي فيه ومن خلاله يعيش الإنسان، وتحطيم الشكل ونسفه أيضًا، مثل تحطيم الجسم. وقد أظهرت النصوص لنا بصورة واضحة أهمية مفهوم الحيز الاجتماعي كجزء من الشخص، وفي هذه النصوص يدور الأمر حول هلاك الشخص. فهى لعنات مثل نقوش القبر ضد سارقي القبور المحتملين. ولا تقتصر مثل هذه اللعنات في العادة فقط على هلاك الوجود الجسدي للجناة، ولكنها تمتد أيضا إلى حيزه الاجتماعي.

ما يخص كل أمراء الأقاليم، وكل نبيل، وكل موظف أو مواطن، لا يحمي هذا القبر ومحتوياته:

الحيز الاجتماعي للإنسان	**حيز الجسد**
لن يتقبل الإله خبزه الأبيض، ولن يدفن في الغرب	**ويحترق لحمه مع الجاني ولا تصير له كينونة(2)**

ما يخص كل عاص وخصم، يسبب خرابًا، هو أنه سيجد ما يستحقه

الحيز الاجتماعي للإنسان	**حيز الجسد**
لن يكون لاسمه وجود يتقزز منه إله مدينته، و يتقزز منه مواطنوه(3)	**لن يدفن في الصحراء، وسوف يطهى مع الجناة الذين يلعنهم الإله**

ما يخص من لا يستطيع الترتيل

الحيز الاجتماعي للإنسان	**حيز الجسد**
يقع عليه غضب إله مدينته، ويذبحه الملك. ولا يجب أن يذكر مع المتجلين، ولا يذكر في الأرض	**يجب ألا يدفن في الغرب، ولكن يحرق مع المجرمين، لأن تحوت لعنه، لذا يجب البصق في وجهه[4]**

وفي بعض نقوش اللعن تقع العقوبة على المجرم فقط في حيزه الاجتماعي:

كل عاص يتمرد، ويخطط في قلبه، أن ينتهك حرمة هذا القبر، أو ما يحتويه، أو يحطم التماثيل ويفسد النقوش، عليه أن يخاف أن يجد نفسه في قبور الأجداد ومعبد رع Ra-Qerert دون أن يمثل أمام محكمة البلاط.

الحيز الاجتماعي للإنسان (الاسم. إلخ)	**حيز الجسد**
لن يتجلى في المقابر، مكان التجلي، ولن يكون له ممتلكات في المقابر، وسوف يطرد أطفاله من مقابرهم، وسوف يكون عدوًا للمتجلين، وذلك الذي لا يعرفه سيد المقابر ولن يذكر اسمه بين المتجلين، ولن تبقى ذاكرته مع الأحياء في الأرض، ولن يستطيب	

الماء، ولن تحضر له القرابين في عيد واج ، وفي كل عيد آخر من أعياد المقابر... وسوف يكون مسئولاً أمام محكمة البلاط، ومقززًا لإله المدينة، ولأقاربه ولبيته.

الحيز الاجتماعي للإنسان حيز الجسد

(الاسم. إلخ)

سوف تلتهم النار منزله، وبيته هو

اللهب المستعر. وكل ما يخرج من فمه سوف تعيده إلهة المقابر(5)

وأخيرًا يدل أحد نقوش اللعنات من الدولة الحديثة أيضا على الحيز الاجتماعي للإنسان (وثيقة 7-4، IV،1800) "يذمه الإله سبحانه، ويُبعد عن وظيفته أمام الملأ، وتُعطى لعدوه. ويبعد عنه قرينه. ويباد منزله من على الأرض". وتوصى تعاليم (الفرعون) الملك مري كا رع، ليس فقط بقتل المتمرد، ولكن بنسف حيزه الاجتماعي أيضا: "من يكون ثائرًا ومتمردًا دائمًا، تخلص منه، وامحُ اسمه، وبد عائلته، تجنب ذكره، وذكر أتباعه، الذين يحبونه. (24 – 23 E).

وتسري اللعنات والعقوبات بالدرجة الأولى على اسم ونسل المذنب،

ويطرد من جماعة المتجلين في البعث، كما تطرد ذريته في الحياة الدنيا، ويُعزل من كل العلاقات الرابطة بالناس والآلهة والأرواح.

وعلى العكس من ذلك يخشى الإنسان جدًا في أثناء حياته على الأقل من الإساءة إلى حيزه الاجتماعي، وأيضًا إلى وجوده الجسدي. وهكذا نجد في صلوات الدولة الحديثة التضرع من أجل "الإنقاذ من أفواه الناس"(6) وتعد السمعة السيئة غالبًا من أسوأ ما يمكن أن يصيب الإنسان. وتعاليم الحكمة يمكنها أيضًا أن تحمي المرء، من أن تلوك الألسن اسمه(7). وتوجد القيم المثلى على العكس من ذلك في البعد عن ذنوب الأفكار واللسان(8). وإن كان خطر التشنيع بسمعة الناس، كبيرا، فإن كبر هذا الإثم يقدر بما يناسبه. وتبعًا للتصور المصري يمكننا القول إن المرء يمكنه أن يصاب في شخصيته بضرر من الكلمات السيئة، مثل ما يصيبه من ضرر إزاء تعرضه لاعتداء فعلي(9).

وشعيرة الوليمة الملكية بعد الموت، والموجودة متونها المصاحبة في نصوص الأهرام، تستهل وتختم بشعائر تدور حول حماية الملك من الكلام السيئ. ويصاحب المتن 23 شعيرة z3t ، وهى صب الماء، والذي يفتتح به هذه الشعيرة، ويدور الأمر هنا حول شعيرة تطهير(10). فأحد الكهنة يصب الماء من إبريق على طاولة الميت، وفوقها كاهن ثان راكع يمسك بيده(11). ويعطى المتن 23 من نصوص الأهرام "تفسيرًا مقدسًا" للحدث:

أوزوريس، اقبض على كل(12) من يكره أوناس

وكل من يتحدث بسوء عن اسمه!

تحوت، أسرع واقبض عليه من أجل أوزوريس!

وأحضر الذي يتحدث بسوء عن اسم أوناس

أمسكه بيدك!

و قل أربع مرات": لن أتركه

و احم نفسك، من أن يقال إنك قد تركته

والقذارة التي يبعدها صب الماء من طاولة الموتى (وربما أيضًا من يدي الكاهن الراكع أمامه)، تعنى شيئًا شريرًا وعدوانيًا، يجب على الإلهين أوزوريس وتحوت أن يبعداه. إن الأمر يدور حول أعداء فرعون، الذين يهددون شخصه في حيزه الاجتماعي، لأنهم يكرهونه ويتحدثون عن اسمه بشكل سيئ[13]. هذا النوع من "القذارة" يجب أن يتخلص منها من خلال طقس صب الماء. وينتج اختصاص الآلهة المستدعاة من علاقتهم بالموت والعالم السفلي. ومن يمسك به أوزوريس، يطيح به من أرض الأحياء، وتحوت هو الوسيط بين المنزلتين، ويعمل كرسول لـ أوزوريس، والحديث هنا عن رسول بنفس معنى كلمة الرسول في النصوص الأحدث[14].

ويصاحب المتن 244 شعيرة "تحطيم الجرار الحمراء"[15]، التي تختم شعيرة طعام الموت[16]. والمعنى الحقيقي الدنيوي يكمن في أن الصحاف المستخدمة في طعام الموت، قد أصبحت محرمة، وتبعد عن كل استخدام[17]. ويعبر المتن 244 من نصوص الأهرام عن المعنى القدسي السرى، والذي يكون الحديث فيه عن خوف ست[18]:

هذه عين حورس القوية

أعطيها لك، حتى تكون اميم[19] (jmjm)

ويخافك "هو"

انتبه: تحطيم الجرار الحمراء

والتكملة تتم من خلال النصوص المشابهة، التي أظهرها Schott[20]:

يا أوزوريس ن، هذه هى العين القوية لحورس

أعطيك إياها، حتى تكون اميم

و يخافك عدوك

انتبه: (أحضر) طعام الفطور في وقته الصحيح[21]

فقبل الوجبات وبعدها تطرد الأعداء، فالأمر يدور حول شعيرة "الإبعاد أو الطرد"، التي يفتتح ويختتم بها كشعيرة افتتاحية أو انتقالية لشعيرة الأكل، فهى تبقى الشر عن وقت ومكان تنظيم شعيرة الأكل بعيدًا.

ويمكن للملك أن يحمي نفسه بحراسه ضد كل استخدام لأى قوة تهدد حيز الجسد، أما خطر الحقد والكلام السيئ، الذي يهدد اسمه وحيزه الاجتماعي، فعليه أن يستعمل ضده وسائل السحر واللعن، ومن ثم يصبح من البديهي استخدام شعيرة "تحطيم الجرار الحمراء" في الدولة القديمة كشعيرة قائمة بذاتها، نسى فيه المعنى الحقيقي الدنيوي الأصلي، وأصبح المهم هو معنى السر المقدس "تخويف الأعداء"[22] وهنا يتم كتابة نصوص على الجرار وأيضًا على أشكال، تدل على الجماعة المقصودة، والموجهة ضدها الشعيرة:

أمراء الدول الأجنبية وحاشيتهم، وأيضًا "كل المصريين: رجال، وخصيان، وسيدات، وموظفون"، يدبر المتمردون (Sbjtjsnj) المكائد (wɜ tisnj) أو يقاتلون (ᶜḥɜ tjsnj)، الذين يسعون لتمرد أو قتال (ḏdw sbj.sn ,sn. ᶜḥɜ ḏdw)، أو كل ثائر ينوى تمردا في كل البلاد (sbj nb ḏdw sbj.f).

وفي نهاية إحصاء هذه "الأشياء السيئة"، التي يجب أن تُقابل بالحرمان من شعائر، تلعب فيها الكلمات والأفكار، والخطط، والأحلام – أي كل ما هو سيئ في مجال اللغة أو الخيال – دورًا أهم من الأفعال:

كل الكلمات السيئة، وكل الحديث السيئ، وكل السباب السيئ (snṯt)

و كل الأفكار السيئة (Ꞧꜣ t) ، **وكل المكائد السيئة**(wꜣ t)

و كل صراع سيئ، وكل خروج سيئ على النظام

و كل الخطط السيئة، وكل الأشياء السيئة

و كل الأحلام السيئة، وكل نوم سيئ

وعلى الشعيرة أن تؤدى إلى سيطرة سحرية على الأشياء غير المسيطر عليها، مثل: صورة الفرعون في كلام وأفكار أتباعه، وأيضًا في الأحلام السيئة، التي يمكن أن تجلب له كره أعدائه. هذه الشعائر التي عليها أن تحمي الملك في حيزه الاجتماعي تشكل بوضوح المعنى الكبير، الذي أولاه المصريون للناحية الشخصية، فالموت لا يهدد التكامل الجسدي فحسب، ولكنه يهدد التكامل الاجتماعي للإنسان أيضا.

والجزء التالي من المتن 214 من نصوص الأهرام يدل على الإساءة للاسم الذي يتركه الملك على الأرض، عندما يصعد إلى السماء:

كل من يتكلم بصورة سيئة عن اسم أوناس، عندما يصعد (إلى السماء)، فقد احتقر جب في مدينته بالتأكيد، ومن ثم يُبعد عنها، وينحط[23].

وفي متن آخر نفهم، أن حالة موت الملك في المرحلة الأولى للتحنيط،

التي لم يصبح فيها روح أجداد بعد، كما لا يسمح لهذا بأي حال أن يكون معروفًا:

حورس هو، الذي جاء ليأخذ أباه أوزوريس (لنفسه)

وخطر عليه أن يرحل الملك إلى أماكن أنوبيس (24)

لن يعيش أحد سيسمع هذا

يا تحوت، لا ترحم أحدًا يكره الملك

يا تحوت أسرع وانظر، إن كان الأب سيرحل إلى هناك،

لأن هذا خطر عليه!(25)

والحالة، والاسم، والحيز الاجتماعي للإنسان مهددة سواء بالموت أو بعدم سلامة الجسم. وتطابق صورة تمزق الموت في حيز الجسد، صورة عزلة الموت في الحيز الاجتماعي، الذي يظهر فيه الموت كمبدأ للطرد والفضح والإهانة:

أخذ هو (الموت) الإنسان من منزله، ليرميه في الصحراء(26)

وتسري شعيرة التجلي من خلال تحول الميت إلى روح الأجداد المتجلية على حيزيه الجسدي والاجتماعي، وللحيز الأول نجد أسماء إيزيس، ونفتيس، وأنوبيس، وللآخر أسماء حورس وتحوت.

2- يحيا الفرد بذكر اسمه

ويحيى مبدأ الربط الاجتماعي الإنسان ويهبه روحًا، تربطه بالجماعة،

مثلها مثل مبدأ الربط الجسدي، الذي يتحقق من خلال الدم في وقت حياته، ومن خلال السحر ونصوصه وتمائمه في حالة التحنيط، والتي تربط الكثير من الأعضاء فتحييها وتعطيها روحًا. والإنسان داخليًا هو الكثير من الأعضاء، التي يجب أن ترتبط كوحدة، وخارجيًا هو عضو يُحيا تمامًا من خلال عملية التأهيل الاجتماعي، بربطه بالحيز الاجتماعي للحياة كعضو في الجماعة. وتطابق صورة الحياة الرابطة أو الربط صورة عزلة الموت. فكما أحيت إيزيس الوحدة الجسدية لأوزوريس من خلال البحث وجمع الأعضاء، ومن خلال البكاء والتجلي للجسد فقد كان حورس مسئولاً عن إعادة بناء الهوية بإعادة تأهيله اجتماعيًا في جماعة الآلهة. أما إعادة إحياء الجسد فهو شيء خاص بالعلاقة بين الرجل والمرأة، الأخ وأخته، أي الحب بين الجنسين، أما إعادة بناء الشخصية الاجتماعية فهو شيء خاص بالعلاقة بين الأب والابن، وحب الابن وطاعة الوالدين، التي ينظر إليها المصريون كمؤثر قوى – لا يقل قوة عن الحب بين الجنسين – يتغلب على حدود الموت، وبدء الربط مع الغرب في مملكة الموتى والحفاظ على ذلك. وهذان الخيطان – الخيط الأفقي لحب الزوجة، والخيط الرأسي لحب الوالدين والأبناء – يبنيان التكوين الأساسي للمجتمع المصري. وفي الحالتين تكون حدود الموت، هى التي تشد الاتجاهين وتنتصر.

ومن واجبات الابن، إعادة تأهيل الشخصية الاجتماعية للأب، وقراءة نصوص الشعائر، والتي أحب أن أجمعها تحت اسم "نصوص حورس"، وسوف نعود إلى سياقها الطقسي في الجزء الثاني. والذي يهمنا هنا هو صورة الموت وصورة الحياة، التي تدل عليها هذه الطقوس. والمتن 371 من نصوص الأهرام هو مثال تقليدي لنصوص حورس:

يا أوزوريس يا خنتي إمنتيو

لقد وضعك حورس في مقدمة الآلهة

لقد أمر أن تأخذ التاج الأبيض – السيدة لكِ - (والكل لك)

لقد وجدك حورس، وأصبح نافعا من خلالك

اخرج ضد عدوك، فأنت أعظم منه

باسمك "البيت العظيم".

لقد أمره حورس، أن يحملك

باسمك "القاعدة الكبرى".

لقد أنقذك من عدوك

لقد حماك، كواحد يُحمي في وقته.

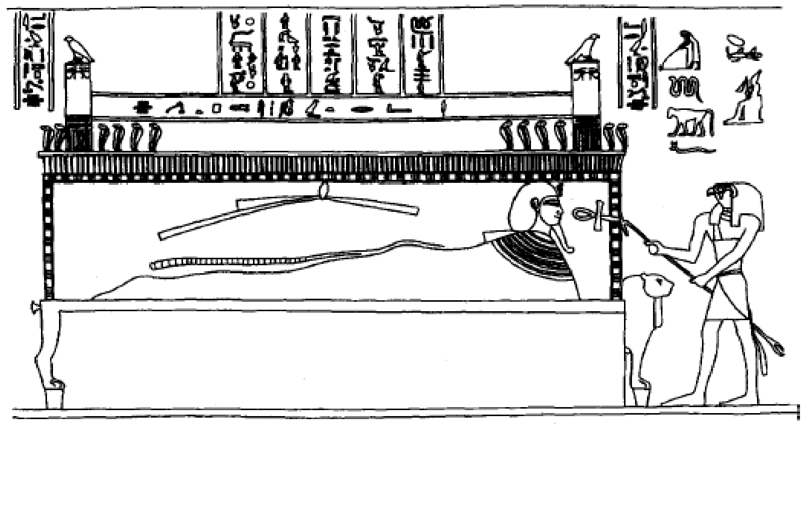
لقد رأى جب شكلك
و أجلسك على عرشه
لقد طرح حورس عدوك أسفلك
أنت أكبر منه سنًا، وجئت قبله

أنت أبو حورس، وخالقه
باسمك "الخالق"
قلب حورس مسرور (أمام) عندك
في اسمك خنتي إمنتيو

وكل أفعال حورس لـ أوزوريس تهدف إلى استرداد الشرف، والحالة، والكرامة. لقد وضع حورس أوزوريس على قمة الآلهة، وولاه السلطة بتتويجه بتاج وررت وأقام الراقد، ليقاوم عدوه، ويذله، وذلك بأن يحمل ست أوزوريس. كما ينتمي لإذلال العدو استرداد الشرف، وحماية أوزوريس من هجوم آخر للعدو، بحيث يصبح هذا غير قادر على الهجوم مرة ثانية. كما يهتم حورس أيضًا بأن ينظر جب إلى أوزوريس عند عودته إلى حالته، وأن يعترف به، فجب هو المستوى الأخير، الذي يقرر في النهاية من يتولى السلطة، لأنه

كحاكم سبق أوزوريس، وهو أبو الشقيقين المتصارعين وقد عاد إليه منصب الملك بعد موت أوزوريس. والمقطع الأول والأخير يؤكدان موقعي الأب والابن المتلازمين – فالابن هو أيضا (آخ ach) – وهى كلمة مهمة لا يمكن الاستغناء عنها في هذا السياق الذي سنعود إليه دائما – عند أوزوريس أما قلبه فيتجه إلى الأب الميت.

ومثال آخر تقليدى ومهم لنصوص حورس هو المتن 364 من نصوص الأهرام تعود فيه بعض المناظر التي ذكرت سابقًا:



صورة رقم4

حورس يقدم لـ أوزوريس علامة الحياة والحكم – رسم في قبر موترديس

في طيبة (القرن السابع قبل الميلاد)

يا أوزوريس يا خنتي إمنتيو، قف!

جاء حورس، ليستعيدك من الآلهة.

لقد أحبك حورس

لقد جعلك كاملاً كإله

لقد أعطى حورس عينه لك.

لقد فتح لك حورس عينك، لكي ترى بها

لقد ربطت لك الآلهة وجهك

لقد أحبتك (الآلهة).

لقد شفتاك إيزيس ونفتيس

حورس لن يبعد عنك: فأنت قرينه.

فلتكن نظرتك إليه رحيمة، طوال وجودك.

أسرع، واستقبل كلام حورس لك

ولتكن سعيدًا بكلامه.

استمع لـ حورس: فلن يضرك

لقد جعل الآلهة تتبعك.

أوزوريس خنتي إمنتيو استيقظ.

لقد أحضر لك جب حورس، ليستعيدك.

لقد وجدك، وطاب بك.

لقد جعل حورس الآلهة تصعد إليك،

لقد أعطاها لك، حتى تنير وجهك.

لقد وضعك حورس على رأس الآلهة.

لقد أمر أن تأخذ التاج الأبيض – السيدة – كل الأشياء

لقد تعوَّد حورس عليك

ولن ينفصل عنك

لقد أمسك لك بالآلهة.

و لن تبتعد عنك، حتى تصل إلى المكان الذي أنت ذاهب إليه.

لقد شكل لك حورس الآلهة،

و لن تبتعد عنك حتى تصل إلى المكان الذي دفعت إليه في الماء.

لقد جمع حورس أعضاءك لك

ولن يسمح بأن تتألم.

لقد وحَّدك، دون أن يحدث لك نقص.

لقد أقامك حورس، فلا تترنح.

يا أوزوريس يا خنتي إمنتيو

ارفع قلبك -jb- إليه، وكبير هو قلبك -ḥ3tj-

افتح فاك لقد انضم إليك حورس

لم يبق شيء، لم ينضم فيه لك.

يا أوزوريس يا خنتي إمنتيو

أنت إله قوي، ولا يوجد إله مثلك.

لقد أعطاك حورس أولاده، لتحملك

لقد أعطاك كل الآلهة

لتتبعك، وتخضع لك.

لقد رفعك حورس شامخًا

باسم مركب حينو

لقد رفعك باسم سوكر

أنت تعيش وتتحرك يومًا فيوم

لقد تجليت في اسمك "الأفق الذي يظهر منه رع".

لقد كُرِمت وقويت

روحك وسخم قويتان

إلى أبد الآبدين

ورغم أن الحديث هنا، عن أن حورس يهتم بأعضاء أبيه الميت، فإن هدف عمله هو إعادة العلاقة والربط الاجتماعيين للميت، اللتين تُعيدانِ مكانه كشخص. لذا فهو يطلب استعادته من الآلهة، وغالبًا من إلهة عدوة، وربما أيضًا من أنصار ست، الذين تخاطفوا الجثمان،ً ويدور الحديث أيضا حول منزلة الأب الميت، والتي تدل على المفهوم "القرين". وسوف نتناول مفهوم "القرين" في الفصل الرابع بالتفصيل. وهنا يهمنا هذا المفهوم قبل كل شيء كرمز لربط مشدود لحدود أجيال وعتبة الموت، فالأب الميت هو "قرين" حورس. والمتن 356 من نصوص الأهرام، وهو نص تقليدي لحورس، يختم بنداء يضم أدوار الأب الميت والابن الباقي مرة أخرى في مفهوم القرين:

يا أيها المتوفى ن ن ، لقد أيدك حورس

لقد عمل لقرينه، لأنه أنت

حتى تصبح مسرورًا في اسمك "القرين الراضي"

و"القرين" هو نوع من الأرواح، أو روح حامية، أو قوة حياة، أو مبدأ تشريعي، أو عائلي، ينتقل من الأب إلى الابن، ومن ثم فإن الابن يعتمد في

هذا الأمر على الأب. ويعرض الرسم الكتابي أيادي ممتدة، والمقصود هنا هو تعبير، تكون فيه الأيادي ممدودة إلى الأمام، لتحتضن مخلوقًا واقفًا أمامها. وينتقل القرين في تعبير الاحتضان من الأب إلى الابن، وهكذا على سبيل المثال فإن الإله الخالق آتوم يضم التوأمين الخارجين منه شو وتفنوت:

آتوم خبرر

لقد ذهبت إلى بن بن (المسلة)

في منزل البينو في هليوبوليس.

لقد بصقت شو.

و عطست تفنوت.

لقد وضعت يداك عليهما كذراعي القرين،

حتى يحل قرينك فيهما.

آتوم، هلا أحطت بذراعيك المتوفى ن ن

(حول هذا البناء، حول هذا الهرم) كذراعى القرين

حتى يصبح قرين المتوفى ن فيه

راسخًا دائمًا وأبدًا (27).

وعن هذا الاحتضان يحكى أيضًا "نصب ممفيس التذكاري الديني: فهناك تنتهي قصة العثور وعودة أوزوريس باحتضان أوزوريس وحورس، الذي يبدو فيه "كملك يظهر":

وهكذا وصل أوزوريس إلى أرض حصن الملك

إلى الناحية الشمالية لهذه البلاد، التي وصل إليها

وظهر ابنه حورس كملك لمصر العليا والسفلى

وبين يدي أبيه أوزوريس

وسط الآلهة، التي كانت أمامه وخلفه[28]

والجزء التالي يبدأ بمنظر أساسي لمكانة أوزوريس – حورس: فالكلام الذي يوجهه حورس لأوزوريس، هو "الكلمة الكبرى". وقد كان الحديث عن هذا مرارًا، وعلى سبيل المثال بطريقة احتفالية في نص تابوت من الدولة الوسطى:

صورة رقم 5

توت عنخ آمون وقرينه أمام أوزوريس.

رسم في قبر توت عنخ آمون (1330 قبل الميلاد تقريبًا)

اصمتوا، اصمتوا أيها الناس

اسمعوا، اسمعوا أيها الناس

اسمعوا هذه الخطبة العظيمة

حتى يحيا بذلك، ويصبح به روحا، حتى يُكرم!(29)

أو في متن القربان:

فلتصمتي، أيتها الآلهة،

اسمع، أيها التاسوع

انتبهوا لقسم حورس

لأبيه أوزوريس

ليصبح به عظيمًا وقويًا

ليصبح بهذا أول الغربيين(30).

وبهذا الكلام أو الأمر عرف المرء إعلان عودة شرف الميت، وبه أيضًا

تصل أفعال حورس إلى ذروتها أمام أوزوريس. لقد جلب الاحترام لأبيه من خلال كلمة الملك القوية، التي يستحقها بعد صعوده إلى العرش. والأبيات التالية تصف منظر ربط أوزوريس بعالم الآلهة، التي تتبعه، وتخدمه، وتظل مرتبطة به.

كما يوجد نص للموتى من وقت متأخر عن ذلك، يعرض منظر إعادة التأهيل الاجتماعي لأوزوريس على يد ابنه بصور مؤثرة متعددة، ولكنها تعنى في الوقت نفسه وجود مادة لصراع ممكن لعلاقة الأب – الابن المتخطية لعتبة الموت: نص التابوت رقم 312 = كتاب الموتى، فصل 78[31]. ويمكننا أن نشاهد أجزاء من هذا النص الطويل تدل على موضوع إعادة بناء الشخصية، والمتن يبدأ بكلام أوزوريس الميت إلى حورس في العالم الآخر:

يا حورس، تعال إلى "أبو صير"

لكي تعبد لي الطريق

ولتعبر لي أماكني

لترني، ولتستجب لي!

انشر لي هيبه، واحتراما

لتخشني إلهة العالم السفلي

و لتحمي أبوابه من أجلي

حتى لا يقترب منى، من يريد جرحي

إذا رآني في بيت الظلام

و يكشف ضعفي، المخفي الآن عنه

والآن لا يرقد أوزوريس قتيلاً، وممزق الأعضاء في نديت، لقد عاد كجسد ومُعنى به في بيت الظلام، أي في القبر، في العالم السفلي، ولكنه ما زال مهددًا من ست، الذي يمكن أن يقتله ضربًا مرة ثانية، وينسف أوزوريس إلى الأبد. ويبقى أوزوريس معرضًا بلا حول ولا قوة لهذا الهجوم الثاني، طالما أن شرفه وكرامته لم يعادا إليه، وعلى أن يستغل اعتراف العالم الآخر بوضعه الممتاز، وفعل كل ما في وسعه، حتى لا يقترب ست منه. لقد استطاعت إيزيس ونفتيس من إعادته والبكاء عليه، ودفنه، ولكن جلب الاحترام والاعتراف به، وإعادة بناء شخصيته الاجتماعية، فهذا ما لا يستطيع فعله أحد، سوى الابن، الذي طلبه أوزوريس. وكان الأب الميت كله اهتمام، أن يحضر الابن إليه في العالم السفلي، ولكن هذا يعارضه:

اعكس الكلمة التي تخرج من فيك!

اعتن بنفسك واستخدم قوتك!

دعني أرحل، واتحكم في ساقيّ

حتى أكون هناك (المقصود هنا: العالم العلوي) مثل سيد الجميع!

حينذاك سوف تخشاني آلهة العالم السفلي

و ليحموا لي أبوابه

أعطني (قوة) حتى أتحرك هناك مع المتحركين

و لأبق على صاريتي، مثل سيد الحياة
حين آنس الإلهة إيزيس

عندما أُشفي جراحك، التي سببها لك من جرحك

عندما جاء، وأبصر ضعفك

أريد الانطلاق، لأصل إلى حدود السماء

لا تشاور مع جب، وأطلب من سيد الجميع أن يصدر الأمر

حتى تخافني آلهة العالم السفلي

و ليحموا لى أبوابه

حتى يروا، ماذا أحضرت لي معك

أما ما أراد حورس أن يفعله لأبيه فهو بوضوح، أن يعضده في العالم العلوي بصورة أفضل، حتى يعيد له كرامته، بدلاً من ذهابه إليه في العالم السفلي، فهو يرسل شعاع شمس كرسول، حتى يرى أوزوريس في العالم السفلي، وهذا يتم بعد مراحل عدة، منها أنه عليه أن يبرهن أنه الرسول المكلف من حورس لأوزوريس:

يا سيد الروح ، يا ذا الكرامة العظيمة

انظر ها أنا ذا!
لقد رأيتني أسمو عندما فتحت عالمك السفلي
لقد فُتحت لى الأبواب المؤدية إلى السماء وإلى الأرض
لا يوجد فرد يعترضني
يا من أنت فوق عرشك، يا أوزوريس
أنت تسمع الطيب، يا أوزوريس
ظهرك غض، يا أوزوريس
و رأسك أعيد إليك
و ثبت فوق عنقك، يا أوزوريس
قلبك مسرور، ورغبتك ثابتة
و قلب تابعك هو المسرور
فأنت دائمًا ثور الغرب
بينما ابنك حورس يعتلي عرشك
وكل الحياة تابعة له
تخدمه الملايين وتهابه
ويخدمه التاسوع ويهابه

وكرامة الأب أوزوريس تكمن في وضع الابن حورس، فالاحترام الذي جلبه لأبيه في السماء والأرض، يطول أوزوريس في العالم السفلي أيضًا. وعلى أوزوريس أن يتعلم، أن يدرك أنه من مصلحته، ترك الابن في الحياة الدنيا، حتى يستطيع أن يحتفظ بالوضع هناك "أن يعضده". وهناك شعيرة، تهدف إلى إثناء الأب الميت عن رغبته المفهومة، في أن يجلب الابن إليه في العالم

السفلي[32]. وهنا يتجه الابن بكلماته التالية إلى أبيه:

يا أبي، الذي في الغرب!

... لقد قلت: إنني يجب أن أحضر، إلى تلك البلاد السامية، التي تعيش فيها

لأن منزلك (على الأرض) تحطم، وبوابتك تكسرت

و غاب وريثك، حتى إن أعداءك يهتفون ضدك؟

أنا هنا في هذه الأرض، لآخذ عرشك

لأثبت اليائسين منك، وأربي أيتامك و لأقوى بوابتك،

وليبقى اسمك حيًا في الأرض، على أفواه الأحياء

اصبر، اصبر

يا من أنت إلهي في ذلك البلد السامي، الذي أنت فيه

أنا هنا في هذا البلد، بلد الأحياء

لبناء مذبحك، ولتحديد قرابينك

في منزل، الخلود لك، في جزيرة النار

(...) ولكنك أنت راض في تلك البلاد

كعون لي في مجمع محاكم الآلهة
وأنا هنا – على العكس من ذلك – شفيع في مجمع محاكم للإنسان
حتى أشيد حجر حدودك، وأجمع اليائسين منك
وحتى أظهر صورتك المثيلة على الأرض
وأثبت بوابتك، بما أقوم به[33].

والأب والابن يعتمد كل منهما على الآخر، فهما يعضدان بعضهما البعض، الأول في الحياة الدنيا، والآخر في الحياة الأخرى، وهذا شكل مصري للعقد بين الأجيال. ومغزاه يكمن في أنه يتغلب على الحدود بين العالمين، وعلى ذلك يجب على الأب أن يبقى في العالم السفلي، ولا يسمح له أن ينفث دون سيطرة في العالم العلوي، والابن يجب عليه أن يبقى في العالم العلوي، ولن يسمح له أن يستدعى من قبل الأب. وأيضًا في عقيدة الموتى لنصوص الأهرام الملكية في الدولة القديمة يتقاسم الأب والابن الحكم، بحيث يحكم الإله أوزوريس مملكة الموتى، ويرث الابن حكم الأب الميت على الأحياء:

فلتقف أيها المتوفى ن ن هنا، محميًا وكاملاً كإله
على العرش مسلحًا برداء أوزوريس أول الغربيين
بحيث تفعل ما فعله (أمامه) بين المتجلين والنجوم الخالدة
فليقف ابنك حورس في مكانك، مسلحًا بردائك

ويفعل ما فعلته (أمامه) على رأس الأحياء

بأمر رع، الإله العظيم[34].

هذا الاعتماد المتبادل على عتبه الموت، يجعلنا نذكر قولاً مأثورًا، نقتبسه من متن جلب القرابين:

"آخ" أب لابنه

"آخ" ابن لأبيه[35]

فالابن "آخ" للأب، عندما يمثله في الحياة الدنيا، ويبقى على العلاقة معه متصلة. والفصل 173 من كتاب الموتى[36] يعرض "تحية حورس لأبيه أوزوريس عندما دخل إلى مكان التحنيط، ليرى أباه أوزوريس" بينما يحتضن كل منهما الآخر، بحيث يصبح "أوزوريس" "آخ" في مملكة الموتى. وفي ابتهال متكرر طويل، يبدأ أول كل بيت منه بـ "يا أوزوريس أنا ابنك حورس" يحصى حورس أفعاله المفردة، التي قام بها من أجل أوزوريس. وتدل الأبيات الخمسة الأولى على عقاب القتلة "أبعد كل شر، أصابك"، "اقتل ضربًا، كل من جرحك" وهكذا. أما السبعة أبيات التالية فتتعلق بطلب (حكم) البلد، وإعداد القرابين للإلهة. لقد أعددت لك قرابينك للآلهة"، "وحرثت لك الحقول"، "ورويت لك الضفاف"، "زرعت لك الضفاف"، "وشققت لك ترعًا"، "وحفرت لك الأخاديد". ثم يأتي بعد ذلك ضحايا القتال "لقد أحضرت لك ضحايا القتال"، "وذبحت لك حيوانًا صغيرًا"، "وأمددت مذابحك على الأرض بقرابين"، "وذبحت لك حيوانات القتال بعد أن روضتها"، "وضحيت لك بالأوز البري " وهكذا. كما ينضم إلى تلك الأشياء الإراقة، وقرابين نباتية ومخبوزات، وأخيرًا يذكر حورس الأعمال التي قام بها لأبيه في إطار شعيرة التجلي:

يا أوزوريس، أنا ابنك حورس!

جئت، لأجليك جئت، لأعطيك أرواحك

جئت، لأقويك جئت، لأجلب لك الاحترام

جئت، لأنشر الرعب منك

أما نص سيتي الأول فهو مثال خاص معبر وفصيح لمناجاة الابن، وأن يبقى الربط مع أبيه الميت قائمًا، وأن ينضم لجماعة الأحياء، والذي رسمه على شاهد معبد صغير في أبيدوس لأبيه رمسيس الأول، وهى مركز عبادة أوزوريس، والرمز الأسطوري لكل الآباء الميتين. ولقد أنشأ سيتي الأول معبدًا كبيرًا لهذا الإله في أبيدوس يعد من أحسن المعابد المصرية حالاً وأكثرها تأثيرًا. كما أنه تذكر أباه الحقيقي رمسيس الأول بمعبد صغير(37)، كتب فيه عن أبيه وأفعاله له:

لقد كان هو من خلق جمالي، (ووضعني على العرش)

بعد أن جعل عائلتي عظيمة في قلوب (الناس)

لقد أعطاني نصائحه (وعلمني تعاليم حكمته) لحمايتي

وتعاليمه سور حامٍ في قلبي

أنا ابنه، "آخ" لمن أحضرني

واحفظ اسم من أعطاني الحياة

بعد أن اتحد مع السماء، أخذت مكانه
فأنا، من أبقى اسمه حيًا

أنا ملك في المكان الذي جعله فسيحًا
على العرش، الذي جلس عليه
هذا البلد في يدي، كما كان في يد أبي
ولكنه بدأ الآن، يصير إلهًا

الابن كقائد لجنازة أبيه:

انظر، إننى أحمي أبي في بيته

وأجعل جسده مقدسًا كإله

أريد أن أبني له بيتا في موقع أبيدوس

في شمال معبدي المضيء

أريد أن أجعل صورته مستقرة فيه

فقد أُمِدَّ بطعام، مثل الملوك السابقين

حين ارتحلت عظمة هذا الإله المضيء وننفر [38]، لتسكن فيه

فسوف تعظم أبي، مثلما فعلت مع أجداده

فليرفعه مع الممدوحين

فليأتمنه على الحكم، على قمة العالم السفلي

أريد أن أجثو أمامه كما فعل حورس عندما[39].

يوميًا دون انقطاع

أريد أن أمدح الإله، الموجود في العالم السفلي

حتى يأخذ أبي في معية قرينه الخاصة به

فليرحل معه، حتى يقيم

في بيته في البلد المقدس

أريد أن أعد لقرينه قرابين

وأصنع له حامل قرابين من ذهب

أريد أن أحضر له، ما ينتجه هذا البلد

وأن أغمر غرف عبادته يومًا بعد يوم

جميل، أن تكون فاعلاً، لأحد في الحياة الأخرى (dʒ . t)

لقد أقنع ابنًا، يعضد أباه

وفيما يلي يكون الحديث عن قلب الملك، موضوعًا سوف نتناوله دائمًا بعد ذلك:

انظروا، قلبي لم يتعب من التفكير في من خلقني

اسمه معي مثل نور عيني

ولم أبعد عائلته من أمام وجهي

والباقون متجمعون في العشاء الملكي

ويتنصل الملك عند تتويجه من إخوته[40]. فأخوة الملك لا يلعبون في العادة أي دور في البلاط. ولكن سيتي الأول لم يكن كذلك – فمناجاته أمام أبيه الميت قوية جدا بحيث إنه تراجع عن هذه العادة، واحتفظ مع إخوته بـ "جماعية المائدة". وفي التالي نجد ما أورده سيتي عن أفعاله لأبيه:

لقد بنيت معبدًا صغيرًا بعمل رائع

في المنطقة المجاورة لمعبدي[41]

... والسنون التي سوف تأتي

لقد سرت (في موكب الجناز) إلى جوار أبي

عندما كانت النائحات يجلينه

ويلطمن وجوههن بالأيدي

فضائله سوف يذكرها أولاد أولاده[42]

وسوف تحزن عليه أجيال بعد أجيال

وحكايات الأجداد تحكى أشياء حقيقية

من يسمعها، يقف (احترامًا) في مكانه[43]

حتى يستيقظ ويلمح الشمس

فالحكايات تسر قلبه في العالم السفلي
فهذا وضع ممتاز (44)

والآن يعود سيتى إلى الموضوع مرة ثانية:

لقد قادني قلبي عند عملي في منزله
الذي أسسه رائعًا في موقع الخلود

صحيح وجميل

بينما أنا أفكر فيه وفي عائلته

كمال شخصيته سر قلبي

لقد تحدثت بفمي

وبنى قلبي الخلود منزله

حتى أستطيع أن أوقر جسده، الموجود في المعبد الصغير

وفي التالي يلقى سيتي نظرة فاحصة على المعبد الصغير وزينته،

ويعطى إحدى صور الوصف القليلة، التي بقيت لنا من مصر:

أريد تأسيس مكانٍ لراحة قرينه

وزينته بصور حفرتها بالمحفر،

وبأشكال صنعها لي، على شاكلته.

أمه إلى جواره، دون أن تتوانى.

والذين ذهبوا عنه من قبل،

يقفون الآن أمامه،

وأخو الملك الذي يحبه،

يقف أمامه.

وأنا ابنه أبقيت اسمه حيًا.

وأم الإله تضع ذراعاها حوله

مثل (ذراعي) إيزيس،

عندما آنست أباها.

كل أخوتك (يقفون) كل في مكانه المخصص.

لقد سر، أن أهله يحيطون به.

وموضوع تزيين المعبد الصغير، كما وصفت في هذا النص هو بالضبط عكس صورة عزل الموت. فالابن لا يتصل فقط بأبيه الذاهب إلى هناك ويعمل من أجله بحب وميل قلب له فحسب، ولكن أعماله تهدف بالدرجة الأولى لإعادة الموقع الاجتماعي للميت، وتوحيده بحبه. والابن كرئيس للمنزل مسئول أن يبقى منزله مرتبطًا بالميت، وأن يبقى الميت مرتبطًا بهذا المنزل.

وتستمر النقوش بملاحظات عامة حول المصير الروحي للموتى، الذي تولاه الأبناء:

انظروا، الذين مُدحوا يصبحون نبلاء بسبب حالهم

الذين يستريحون في الغرب، دون أن يمس شكلهم

لم يمسهم أذى، منذ أن كانوا أطفالاً[45]

حتى ذهبوا إلى القبور كسادة مدى الحياة:

يقضون العام، وكل واحد منهم راض بنصيبه من الحياة[46]

والمقاطع التالية، التي تبدأ بـ "أنا ابن" و"هو إله"، تدل كل منها على

الآخر، وتصف الشريكين الأب – الابن كلاً في دوره:

أنا ابن، يوقر أباه

لأنني أعرفه، ولا أنسى حاله.

كثيرون ذهبوا إلى هناك منذ وقت الإله

ونُسى اسمهم في اليوم التالي.

ولم يحاول أحد أن يقوم بشيء يخل بهذا

كل فرد قال: "هو فرد، خلد اسمه".

فقلبي jb– **يميل إلى، من هو متعب**

وقلبي ḥ3tj– **يهتم بأبي الحقيقي**

مثلما فعل حورس جوار أبيه

ولأتذكر اسم خالقي

في المكان، الذي ذُكر فيه اسم ملايين المرات

فلا تهملوا حال موتاكم

هو الآن إله ويجول في العالم السفلي

والضوء ينير له مكان الظلام

فليكشف عن وجهه ويبعد الغبار عنه

بينما ريح الشمال تهب على محياه

وفي الأبيات التالية يتسع موقع الأب – الابن بشكل أقرب إلى شكل صوفي مؤثر، فمرة ثانية يكون قلب الابن، هو الذي يبدأ هذا الاتصال المليء بالأسرار:

"لأن قلبي معلق جدا[47] بمكان وجوده
فلا يعرف قلبي jb- مللاً منه
وقلبي ḥ3tj- يتوق إلى كماله
بينما أنا (أحوم) حول أبي كصقر
و جناحيّ منبسطان فوقه في الطيران
أحمي شكله مثل حورس ادفو
في صورته في موقع ادفو
عندما يظهر على الأرض ويؤنس أباه

وهيئته ممتدة على الأرض

وعيناي تنظر إلى شكل الإله

عند البحث عن جسم الإله العظيم

والجزء الختامي من النص الطويل يشير إلى تبرع سيتي الأول بالأضاحي لمعبد أبيه الصغير:

لقد تبرعت له بإمدادات العيد
في موعدها
أجلب له ماءً جديدًا هناك في الفصل الصحيح
وكل الزهور النضرة أمام وجهه
وغرف عبادته مليئة في كل وقت

ويستخدم المعبد الصغير للذكريات في مواكب الأعياد في أبيدوس، حتى تزورها الآلهة، ومن ثم يتوحد الأب الميت ليس فقط مع عائلته، ولكنه يرتبط أيضا بعالم الآلهة:

أجعل عظمة وننفر تشرق
ليُزار بيته إلى الأبد
لقد جعلته أول معبد لذكريات الملك
الذي أسس منذ عهد رع
لقد جعلت قلب سادة ثس This **رحيمة**
حتى تسكن في بيته السامي
الجماعة، التي فرت منه
يبجلون أبي لعظمته
وأجعل أمي تؤنس أبي
كما فعلت إيزيس إلى جوار الذي استيقظ معافي

وعلى أي أمر يتوقف إبقاء الميت حيًا، يتوقف بالدرجة الأولى على ميل قلب الابن. وهذا ما حدث من رمسيس الثاني، الذي قام من ناحيته ببناء ما

نقص من معبد أبيه سيتي الأول وإتمامه:

كانت نظرته ودودة لمن خلقه،
وقلبه مال، لمن رباه.

وأيضًا هذا ما جاء في نقوش إهدائه من تعلق قلبه بأبيه، مما دفعه لإتمام هذا العمل:

هل يقف ابن في مكان أبيه
دون أن يجدد نصب من أنجبه؟
فقلت من قلبي:
إنه عمل حميد، لإتمام ما مضى،
رائع وجميل ورحيم،
ابن مال قلبه لأبيه،
قلبي يقودني لأثبت لأبى سيتي الأول آيات
أريد أن أجعل الناس يقولون إلى الأبد
"لقد كان ابنه، هو الذي احتفظ باسمه حيًا"(48)

وحتى في هذه النقوش ذكرت محادثة ثنائية بين الأب والابن:

قال رمسيس وذكر كل ما فعله
لأبيه، أوزوريس الملك سيتي

و قال: "استيقظ، وانظر إلى السماء، لترى الشمس
يا أبي سيتي، الذي هو الآن إله!
انظر، لقد أبقيت اسمك حيًا، لقد عضدتك!
... فلتقل الآن لرع:
اعطه عمرا واملأه باحتفالات تذكارية للملك رمسيس
إنه جميل لك، عندما أكون ملكًا
الابن البار، هو الذي يتذكر أباه"

ويجيب سيتي ابنه "كيف يتحدث أب على الأرض مع ابنه". وهو في الحقيقة عضده عند إله الشمس، ويمكنه أن يحضر له رسالة سارة:

ابتهج، يا بني، لأنني أحب الملك رمسيس!
انظر، رع يمنحك ملايين السنين،

و الخلود على عرش حورس للأحياء

و أوزوريس دعا لك بعمر السماء

أريد أن أقول لرع بقلب حي:

اعطه الخلود على الأرض مثل خبري!

أكرر لأوزوريس، كلما مثلت أمامه:

"ضاعف سنين حياة له، ابنك حورس"

وبكلماته الختامية يؤكد سيتي مرة أخرى، علام يتوقف الأمر عند ظهور الابن: على كرامة وحالة الأب، وإعادة تأهيله كشخصية اجتماعية:

لقد تساميت بكل ما فعلته لي،

فأنا أقف على قمة مملكة الموتى،

أصبحت إلهيًا وزدت كمالا،

منذ مال قلبك إليّ ،

حينما كنت في العالم السفلي،

آنست الآلهة في حاشية إله الشمس[49].

وفي هذه النصوص يظهر بوضوح مدى اعتماد الأب والابن كل منهما على الآخر، وكيف يعضد كل منهما الآخر. فالأب يحتاج الابن حتى "يمثله هذا" على الأرض[50]. وهذا يعنى كل سلسلة الأعمال التي تهدف إلى إعادة الكرامة والشرف والحالة الاجتماعية للميت، بدءًا من الانتقام من القاتل، وحتى الاهتمام بموقع القبر وحماية ذكراه العطرة. والابن يحتاج الأب ليعضده عند الآلهة ويبارك وضعه الأرضي ويمنحه شرعية.

وكلمة "آخ" التي لا يمكن ترجمتها تدل على تأثير جالب للشفاء بعيدًا عن عتبة الموت من الحياة الدنيا إلى الحياة الأخرى وبالعكس. وشرط هذا

التأثير الشافي هو ربط قلب الابن، والكلمة المصرية لهذا هى tꞨn-jb، وتعنى حرفيا: "اقتراب القلب". فقلب الابن المحب والمحبوب عنده القوة، ليتخطى حدود الموت ويحقق هذا الاقتراب مبدأ "اقتراب القلب" هذا نعرفه من نص يحذر من الاغتناء دون وجه حق:

كنوز الغشاش لن تدوم

و لن يجد أولاده خزينًا

من يتصرف بطريقة باطلة في نهاية حياته

فلن يجد أبناء له هنا "يتمتعون باقتراب القلب" (tkn-jb)

فقط من يستطيع أن يسيطر على نفسه، له أقارب

أما الذي ليس له سند ("من انتزع قلبه") فليس له ورثة[51]

وعقوبة الطماع والغشاش هى العزلة الاجتماعية، التي تبدأ بالفعل من جهة أولاده، الذين ينقصهم "ربط القلب"، وهى ضرورية حتى تؤثر قوة الشفاء هناك في العالم الآخر، والإيمان بقدرة هذا التأثير تمثل الحقيقة الإيمانية المركزية للدين المصري.

والمبدأ "يعيش المرء، عندما يذكر اسمه" يُعَرِّفُ الحيوية كفئة اجتماعية. والحيوية ليست شأنا داخليا حرا لقوة الحياة، ولكن كربط مكاني واعتراف. وترتبط الحيوية بكلمات أخرى: إلى أي مدى يعترف به الآخرون ك "حي"، إذن فهى حالة.

حالة بالمعنى المصري، بالدرجة الأولى، أي هى شأن الاعتراف. فالحالة هى، ما يراه الآخرون في فرد. فهو يوجد فقط بعلاقاته مع الآخرين، ويظهر نفسه في مثل رد فعل الآخرين، ومن ثم يلعب عرض مثل ردود الفعل هذه في أناشيد الآلهة ونصوص الموتى دورًا مسيطرًا.

3- يعيش المرء، عندما يرشده الآخر

لم يظهر الموت أي وجه من وجوه حقيقة الحياة المصرية بشدة وبطريقة مؤثرة مثلما أظهر الأخلاق المصرية. ويبدو هذا بصورة واضحة في ظاهرتين، إحداهما ظاهرة مصرية خاصة، بينما تميز الظاهرة الأخرى كل الشرق القديم. والظاهرة المصرية الخاصة هى الارتباط القريب الوثيق بين القبر والعدالة. فالقبر يصبح مكانًا لرسم نقوش تكون في القبر أقرب للخطاب الأخلاقي في مصر، وهنا تظهر لأول مرة الفضائل الاجتماعية، التي تبنى موضوع تعاليم الحياة كأهم نوع للأدب المصري. والقبر في مصر هو المدرسة الأولية سواء للأخلاق أو الأدب والظاهرة الأعم، التي تربط الأخلاق وصورة الموت معًا، هى الإطار أو شكل سيناريو التعليم الأخلاقي، فهنا يظهر أب دوما كمعلم، يعلِّم ابنه قواعد الحياة مع الآخرين. وهذا التعليم له صفة وصاية لا تخطئها العين. فالتعاليم هى وصية الأب للابن، الذي سيأخذ مكانه بين الأحياء، ومن ثم فعليه أن يهتم بأن يحيا الأب.

ولقد أخذنا في الفصل السابق وصف العمر لـ بتاح حوتب كمثال للمعايشة الجسدية لهجوم الموت ، والآن نريد أن ننظر إليه في السياق، فهو

هنا يخدم تحديدا في تنشيط إرشاداته للابن. ويتوسل بتاح حوتب رغم الإشارة لعمره العاتي، بأن يسمح الملك له أن يرشد ابنه:

تعاليم العمدة والوزير بتاح حوتب

تحت حكم جلالة الملك إسيسي، الذي يحيا في الخلود

يقول العمدة والوزير بتاح حوتب

أيها الحاكم يا سيدي

حل الوهن، وبدأ الهرم
(وهكذا، ثم يأتي بعد ذلك وصف العمر كما أسلفنا)

فليُأمر الخادم هنا، أن يجلب لى سندا (فقط في L2 وC : ودع ابنى يخلفني في مكاني إلى موضعي)

فأعلّمه كلمات (السامعين)،

و أفكار الأجداد،

التي سمعتها الآلهة سابقًا (تنوع: التي خدمت الملوك الأجداد سابقًا)

فليحدث لك هذا:

فليبعد الصراع بين البشر

و لتخدمك الضفتان (مصر)

وهنا أجاب جلالته:

علمه، أنت أولا كلمات الماضي

(فقط في L2 و C : قبل أن ترحل)

فيكون قدوة لأبناء الموظفين الكبار.

فيصل المسموع إليه، وكل ثقة لمن يتحدث إليه

فلم يولد أحد حكيما[52].

أب هرم يعطى وهو على عتبة الموت كل معرفته لابنه[53]. وهذا هو موقف النقل التقليدي للحكمة المصرية، فله صفة المبادرة والوصاية في نفس الوقت: فدين الموتى والحكمة لهما الأصل نفسه: وضع الأب – الابن.

هذا الربط بين عقيدة الموتى والتعليم الأبوي ليس خاصة مصرية، ولكنه

يسري في الشرق القديم كله، وما زال حيًا حتى الآن في اليهودية التقليدية. وأيضًا فكل ما تجمع من أقوال الحكمة في بلاد الرافدين والإنجيل يظهر في شكل تعليم من الآباء للأبناء. ولقد انتشر هذا الاعتقاد بصورة أكبر من مصر في الشرق الأدنى، أن المرء يحيا بعد موته في أولاده، وأولاد أولاده، لأن الأمر هنا مختلف عن مصر، فلا يوجد عالم آخر أو خلود، ومن ثم فلا يوجد بديل لمثل استمرار الحياة هذا في الأجيال التالية. وعلى هذا فقد كان الابن هنا هو أهم حامل للأمل، يتلو صلوات الموت، وحتى الآن يُسمى الابن الأكبر في اليهودية بـ "Kaddisch"، لأن "Kaddisch" هو الذي يتلو صلوات الموت على القبر.

وعلاقة الأب – الابن لها معنى إحياء متبادل، فالابن يحيى الأب الميت، بذكر اسمه، ويعضده، ويعيد له مكانته وحالته في المجتمع ويحافظ عليهما. والأب يحيى الابن في أنه أول من يدخله إلى المجتمع، ويعده للحياة فيه، وبهذا يجعله "لائقًا اجتماعيًا"، وهذا هو مغزى المثل: "يعيش الفرد، عندما يرشده الآخر"[54]، إذ يدور الأمر هنا حول الربط مدى الحياة. ومثلما يحيا ميت عند ذكر اسمه، فإن الحي يصبح حيًا بمعنى كلمة الحياة، عندما يرشده آخر. والحياة التامة تستوجب شخصين على الأقل. والواضح أن الحالة التي يسميها المصريون "حياة"، لا تأخذ معناها الكامل مع الميلاد، ولكن عندما يكون الثاني "القائد" موجودًا. وفي الاتجاه نفسه تقول حكمة وصلتنا من تعاليم الحياة: "ينشأ الإنسان، عندما يكون محاطًا بالآخرين ويحييه الآخرون باحترام من أجل أولاده"[55]، وينشأ الإنسان تبعًا لمعطيات تعدد مواقفه في "عالمه المعنى" أسرته، أصدقاؤه، رؤساؤه، والتابعون له. والحياة تبعًا للتصور المصري القديم هى ظاهرة رابطة، فالإنسان الحي بمعنى الكلمة هو ظاهرة رابطة.

والأخلاق المصرية رابطة، وهذا يرجع لأنها تنبع من صورة الموت كمفرق، أي من الموت كعازل ومفسد للارتباط. فهى تهدف إلى إحياء الإنسان من خلال الربط، وإما أن الأمر يدور حول الموت والحياة، فقد ظهر هذا في تعاليم بتاح حوتب بصورة واضحة، في مثال لحالتين نموذجيتين، يكون فيهما مرافقة الأولى للأخرى فشلاً للتعليم الأبوي الحي.

والحالة الأولى هى حالة "الأحمق، الذي لا يسمع" أي أنه غير قادر على أن يرشده آخر، وفي هذا جاء في "تعاليم بتاح حوتب":

الأحمق الذي لا يسمع

لن يُفعل شيء له؛

فالمعرفة يراها جهلا

و الصالح يراه ضارًا

و يفعل كل شيء أثيم

حتى إنه يعرض نفسه للوم يوما بعد يوم

أنه يحيا على ما يموت الآخرون منه

وطعامه الفاسد هو الكلام

و حالته هذه يعرفها الأمراء

ألا وهو أنه: ميت حي يوما فيوم

و المرء يتجاهل مواقفه الصعاب

بسبب كمية ما يقع له يوما بعد يوم[56].

وهكذا فعندما يعيش أحدهم، عندما يرشده الآخر، فإن الآخر يموت، عندما لا يكون قادرًا على المرافقة، أي غير قادر على الربط والتعايش(*). ومن يكن غير قادر على الفهم، يكن أيضا غير قادر على التمييز بين الخير والشر، فالنافع يراه ضارًا، والضار يراه نافعا، وهكذا فإنه لا يكون قادرًا على فعل الخير للآخرين فحسب، بل إنه لا يكون قادرًا على فعل الخير لنفسه أيضا، فعدم كفاءته الاجتماعية تعزله عن تركيب الربط الواهب للحياة من خلال التصرف من أجل بعضنا البعض، وقيادة الآخر. وينتمي للحياة أيضًا الانفتاح على نبضات الآخرين الدالة، ومثل هذا الانفتاح يسميه المصري "يسمع". واللفظ الأمثل هو "القلب السامع"[57]، فالربط بالنسبة له هو بالدرجة الأولى ظاهرة "اختصار أولى". ومواقع الربط تُربط بالدرجة الأولى من خلال اللغة. ومن لا يستمع للآخرين، فقد حُكم عليه بالوحدة، ومن ثم بالموت.

(*) هذه الكلمة لها ثلاثة معانٍ وهى: الكل يساعد الآخر، ويتعلم منه ويحتفل بالأعياد معه. المترجم

وفي حكمة عن الحمقى توضع كلمة "التكلم" في مساواة مع كلمة "الأكل"؛ وأيضًا التعبير "تؤخذ الكلمات من فمه" معروف لدينا. فمن يتحدث بسوء "يعيش على طعام فاسد" فهو يعيش على "ما يموت الإنسان منه". ووراء هذا توجد فكرة أن المرء يعيش على اللغة، التي يتفاهم بها مع الآخرين. فاللغة هى أهم وسيط رابط، وأهم عنصر حياة للإنسان؛ ومن ثم فهى تلعب دورًا مركزيًا في التعامل مع الموتى، وعليه فإن غير القادر على التكلم جيدًا والاستماع هو "الحي الميت".

والحالة الأخرى للربط الفاشل للإنسان في مواقع الجماعة هى الجشع، وفي هذا يرى المصري شكلا مميتا للتصرف غير الرابط. وهذا الموضوع نجده أيضا في جزء آخر من تعاليم بتاح حوتب:

إذا أردت أن يكون سلوكك كاملا

فابتعد عن كل الشرور

وكن مستعدا لحوادث الجشع

فهو مرض صعب عضال

لا يستطيع المرء أن يعاجله

فهو يغرب آباء وأمهات

و كل الأخوة الأشقاء

و يطرد الزوجة

فهو مختار من كل السيئات

و وعاء للموبقات

و على العكس من ذلك يبقى الرجل، الذي يتوافق مع " ماعت"

و يمضى (يموت) بما يوافق سيرته

فهو الذي يستطيع كتابة وصية.

أما الجشع فلا قبر له[58].

وكما نشخص الموت بأنه عنيد، فإن الجشع مرض لا براء منه، فهو يسرى كمبدأ للتفتت الاجتماعي، وكمثال للتفكك كتصرف (غير متضامن مع الآخرين، ومفرق للجماعة)[59]. فالجشع يمزق أوثق روابط قرابة الدم والزواج، ويؤثر بهذه الطريقة كعازل، وموحش في البعد الاجتماعي، وهنا يجلب بتاح حوتب عتبة الموت إلى اللعبة، فالأحمق الذي يأبى أن يُرشد، يموت بالفعل

في حياته، والجشع الذي يمزق الروابط الاجتماعية، يضيع كل فرصة للبقاء في الذاكرة الاجتماعية: فالجشع ليس له قبر، وهذا هو كما رأينا سر الربط في أعين المصريين: يتعدى الموت، ويبشر بالخلود. العناد والجشع يمكنهما أن يمزقا هذه الشبكة، لا الموت. هذا هو الأمل، الذي يبنى أساس الحضارة المصرية. إنها المثالية المصرية ماعت ("الحقيقة – العدالة – النظام") وهى ليست فقط مبدأ الربط الاجتماعي، ولكنها أيضًا الربط الزمني، والبقاء، والاستقرار، والذكريات، والاستمرارية من الماضي إلى المستقبل. والأناني لن يكون لديه أصدقاء فقط، بل ليس لديه أمل أن يكون له قبر، لأنه دون مثل هذا الحفظ في الذاكرة الاجتماعية، لن يكون للقبر المادي أي معنى، فهو هنا ليس إلا علامة لا معنى لها، إنه شيك بدون رصيد، يعطى للفناء قيمة. والنصب التذكاري الحقيقي للإنسان ليس هو قبره الحجري، ولكن عدالته وحبه لمعيته من البشر. وهذا ما تعلمنا هذه الحكمة.

النصب التذكاري للإنسان هو فضائله

وذو الشخصية السيئة سوف يُنسى(60)

وفي تعاليم مري كا رع، قيل إن القبر يُبنى بالفضائل والعدالة. والاستثمار الحقيقي هو الذاكرة؛ فالقبر ما هو إلا علامة فقط، وهو حافظ خارجي للذكريات، التي تلصق نفسها بحياة مليئة بالفضائل والعدالة. وتشترط الذاكرة عدالة وفضائل. هذا الحديث عن العدالة يقال في نص مهم من أوائل الألفية الثانية (باور 75 - Bauer B1 338 – 342 = B2 72):

العدالة تدوم إلى الأبد

من يطبقها، تنسل من بين يده، إلى مملكة الموتى

وسوف يدفن، ويتحد مع الأرض

ولن يُمحى اسمه من على الأرض

ولكن تبقى ذكرى المرء بسبب فضائله

والعدالة مثل الذاكرة هى مبدأ اجتماعي، والذاكرة تنشر هذا المبدأ (العدالة)، الذي يريد أن يخلد فيه الإنسان، والعيش في الذاكرة الاجتماعية بالمعنى الحقيقي؛ هو العيش في ذاكرة المجموعة. وتخاطب النقوش والصور في القبر هذه الذاكرة طالما أنها لا ترتبط بالشعائر، التي تعرض وسيطا آخر للحياة. فقد صممت القبور بحيث تزار من الأجيال التالية. وتؤثر في الزائر ليس فقط، لأنها تعرض أمام ناظريه الوضع المميز لصاحب القبر، أي الفائدة التي جناها طوال عمره من قبل الملك، كمكافأة له لطهارته وفضائله وكفاءته الوظيفية وسلوكه في الحياة، ولكنها تعرض بوضوح، أن هذا النجاح خاص بشخص عادل حقيقي اهتم بالفقراء والمحتاجين وأطعم الجائعين، وسقى العطشى، وكسى العرايا، وعبر بالذين ليس لهم قارب، وحمى الأرملة، وربّى اليتامى، باختصار فعل كل ما بوسعه لمقاومة الظلم على الأرض، وساعد

الفقراء في نيل حقهم من الأغنياء، ووقف أمام ظلم الضعفاء، وساعد في توزيع متطلبات الحياة بعدالة، ونشر الانسجام والتضامن والصداقة. وقد تطورت لغة واسعة للفضائل والعدالة والمسئولية الاجتماعية مرتبطة بتراجم القبور أو بالدفاع عن صاحب القبر أمام محكمة العالم الآخر، مما أدى إلى ظهور خطاب حكمة يبنى مركز الأدب المصري. والحكمة تبعًا للمفهوم المصري هى فن إدارة الحياة الحقة، وجوهر الحياة الحقة هو التعايش، وتعنى الحياة للمصري الربط والارتباط بالمجموعة، وبهذا أفكر في الآخرين وأتصرف من أجلهم، بحيث إنهم يتذكرونني إلى الأبد، ويعملون من أجلي. والموت هو أن تصبح منسيًا وأن تسقط من الشبكة الاجتماعية للتفكير في الآخر والعمل من أجله. ويجب العمل ضد هذا الموت، وذلك بجعل الإنسان غير منسي، وليس بأعمال بطولية تتعدى كل المقاييس، ولكن من خلال حياة عادلة وفاضلة تحقق كل المعايير.

والحياة – وهذا ما تريد هذه التعاليم أن تقوله – هى فن لمن يحب أن يتعلمه، أو بالأحرى هى فن التعايش مع الآخرين. "فقط سويًا يمكننا أن نعيش"، بهذه الكلمات أظهر تيو سوندرماير Theo Sundermeier خلاصة الإحساس بحياة أفريقيا السوداء، ويمكننا أن نلخص بها الأخلاق المصرية القديمة[61]. فالحياة سؤال عن إمكانات الحياة، التي ترتبط بالقدرة على التعايش، وبالفضائل الرابطة "لقدرة المجتمع".

4- مداهمة الموت من خلال العزل الاجتماعي (العزل الاجتماعي = الموت)

إما أن تكون "قدرة المجتمع" مسألة تربية حسنة والتحلي بفضائل اجتماعية معينة، فهذا واضح، إلا أن النصوص المصرية تذهب خطوة أبعد من ذلك، وهذا لا يمكننا إدراكه إلا بصعوبة. فقد قام بيتر سايبرت Peter Seibert

بإحصاء مفهوم "مداهمة الموت" في النصوص، التي لا تدور حول الفضائل الداخلية، ولكنها تدور حول الظروف الخارجية. ونلخص هذه النصوص على أنها "سخرية من المهن"؛ أما سايبرت فقد فسرها على أنها إظهار أدبي لعادة كلامية منتشرة في حياة الشعب، يتم فيها السخرية من الأقارب العاملين في مهن مختلفة، الذين يسخرون من مهن بعضهم البعض، وربط – على سبيل التجربة – بين هذا الترفيه ومدن الأهرام في الدولة القديمة، والتي عاش فيها أقارب من مهن مختلفة سنوات عدة في مكان ضيق. ما الذي يوجد في النظرة المصرية القديمة للسخرية من مهنة ما؟ والإجابة، كما وجدها سايبرت في تحليله الدقيق للنصوص وبوضوح لا يمكن دحضه، تبدو إلى حد ما غير محتملة و"بلا قلب": فالسخرية كانت من مهنة تختص بـ "مداهمة الموت"، التي يحضرها معه، وذلك أن الذي يزاولها يتأثر في قدرته الاجتماعية، من خلال تلويثها وإتعابها وجعلها مريضة، وعزلها عن ذاته... إلخ، أي أنها تؤثر تأثيرا غير رابط مثل الحماقة والجشع. وهذه النظرة للأشياء تؤثر – بصورة أكثر غرابة من تأثير البطالة في مجتمعنا هذه الأيام – والتي يمكن مساواة معايشتها بمداهمة الموت، وتعايش الطرد من الحياة المهنية كالعزل من المجتمع"، والمرء يفهم هذا فقط، عندما يعرف أنه لم يوجد في مصر القديمة مكاتب للعمل، ولكن كان المرء يولد دائمًا في مهنة ما[1].

وكانت نظرة المرء القاسية إلى المهن والسخرية منها، وهى نظرة تبعد المهن عن إطار العمل الاجتماعي، وتصورها وكأنها مجال معزول منغلق على

[1] ابن الفلاح يولد فلاحا، وابن صانع الأواني يصبح صانعا للأواني، وهكذا.

ذاته، هى شيء أشبه بعبث سيزيف(*) أو بيكيت(**): فالصياد يصيد السمك، والمنظف ينظف، والحلاق يحلق دون أن يضيف هذا العمل شيئا له سوى أنه في النهاية يصبح خائر القوى ومبتلا ومتسخا، ولا يريد أحد أن يتعامل معه. وعزاء المرء تجاه هذه الأفكار، أن الذين كانوا يتعرضون للسخرية، يردون السخرية بمثلها. ولا تنجو أى مهنة من هذه السخرية، ومن الواضح أن هذه الأقوال لم تقصد بجدية، حتى وإن كانت الفكاهة في طابعها غير ظاهرة لنا تماما(62).

وفي الاستخدام الأدبي للسخرية وتشكيلها كان يجب أن يوجد استثناء للسخرية من المهن، وهذا الاستثناء هو: مهنة الكاتب، فالأدب يتناول تحديدًا عادة التكلم للشخصيات بصورة دعائية أو "دافعة"، ويقوم بدعاية لمهنة الكاتب، فالكاتب هو الوحيد الذي لا يتسخ في عمله. كما أن وظيفته غير عازلة، ولكنه على العكس من ذلك يتكامل مع المجتمع بصورة مكثفة، لأنه هو الذي يصدر الأوامر، ويمارس الرقابة. وهنا تتحول نظرة المشاركة – وهى في الأساس نظرة متضامنة – التي تلقيها بالتأكيد المهن المفردة بصورة متبادلة على المستوى نفسه، إلى نظرة من أعلى إلى أسفل، ينقصها عنصر المعاملة بالمثل. فالصفوة يبدو أنها تتمتع على حساب "الشعب العامل"، من خلال سخريتها من نقص القدرة

(*) سيزيف أو سيسيفوس كان أحد أكثر الشخصيات مكرًا بحسب الميثولوجيا الإغريقية، حيث استطاع أن يخدع إله الموت ثاناتوس، مما أغضب كبير الآلهة زيوس، فعاقبه بأن يحمل صخرة من أسفل الجبل إلى أعلاه، فإذا وصل القمة تدحرجت إلى الوادى، فيعود إلى رفعها إلى القمة، ويظل هكذا حتى الأبد، فأصبح رمز العذاب الأبدى. ويكيبديا

(**) صمويل باركلى بيكيت (Samuel Barclay Beckett) ولد فى مدينة دبلن أيرلنديا فى 13 إبريل عام. 1906 هو كاتب مسرحي وروائي وناقد وشاعر أيرلندي. أحد أشهر الكتّاب الذين ينتمون للحركة التجريبية الأدبية فى القرن العشرين الأنجلو. وكان رمزا من رموز مسرح العبث. ويكبيديا.

الاجتماعية للناس البسطاء. وعلينا ألا نسقط من حسابنا أن هذه السخرية تنبع من نية أن يكتسب الأطفال المولودون مهنة ما (مهنة الكاتب). والفرق بين الصفوة الكاتبة والشعب العامل يتحدد، ليس في عزلها (في مهنة ما)، ولكن على العكس من ذلك، لحثها على تخطى مهنتها والارتقاء الاجتماعي.

ونفس النظرة الموجهة – ولكن يبدو بنية أخرى – نقابلها أيضًا في الفنون التشكيلية، وهى عرض الناس البسطاء، الرعاة، والعاملين في الحقول، وصيادي الأسماك، وصائدي الطيور، والعمال ...إلخ في الصور الجدارية لقبور الموظفين، ولا سيما في الدولة القديمة (2600 – 2200)، وأيضًا في العصور المتأخرة. وتظهر هذه الصور فرقًا واضحًا بين الشكل الهيروغليفي العادي للمصري، وبين الابتعاد الجسدي لهذا الشكل العادي، ذي الطيف المختلف والملون كثيرًا والباعث على السخرية: جبهة صلعاء، وكرش، ذقن غير حليقة، جسم ملىء بالشعر، وهكذا[63]. والعناية بالجسم تنتمي أيضًا للقدرة الاجتماعية، تلك العناية التي لا يعرفها أصحاب المهن، الذين يضطرون للبقاء بعيدًا عن منازلهم لفترة طويلة. والقدرة على الحياة ليست شيئًا خاصًا بالموقف الداخلي، ولكنها خاصة بالمظهر الخارجي، والذي كان الكاتب – وبعده الكاهن – في ردائه الأبيض الناصع وزينته المصطنعة هو النموذج الرئيس له. وعلى العكس من ذلك يمكننا التأكد بنفس المنطق أن مثل هذا التأنق ليس له قيمة دون ما يناسبه من الموقف الداخلي، أي إذا لم يميز صاحبه فخر وتكبر وغرور، ولكنه على العكس من ذلك تمامًا تميز بالفضائل والإيثار مثل التواضع، والتحكم في النفس، وحفظ السر، والانتباه، والإحساس بالآخرين، والطاعة. هذه الملاحظات والأفكار تبدو بعيدة عن صورة عزلة الموت، ولكن الارتباط يظهر عندما نشاهد صور القبر المصري، ففي كل العصور من القديم وحتى عصر القياصرة الرومان، يعرض المصري نفسه في زيه النقي للكاتب –

الموظف الناصع البياض بزينته وباروكته، وفي الدولة الحديثة غالبًا بـ النمس (غطاء للرأس)، وهو شيء لازم، يستخدم في كل المناسبات الاحتفالية. ولا يوجد صاحب قبر مصري – أيًا كانت مهنته – لم يصور نفسه في قبره كعضو من طبقة الأدباء والموظفين العالية.

ومن هذا نتيقن أنه: كما أن مبدأ الربط محيي للجسم، وباعث للحياة، بربطه أجزاء الجسم المفردة، فإنه يحي الإنسان ويبعث فيه الروح كشخصية ليتكامل في موقعه في المجتمع. ومن السهل أن نرى، أن هذا يناسب مفهوم الشخصية في تركيب الديانة المتعددة الآلهة تمامًا. فالآلهة تعيش أيضًا كأشخاص في علاقات متبادلة للتعامل مع الآخرين والتحدث معهم، أما أنهم أشخاص، فهذا فقط في علاقتهم مع بعضهم البعض، فعلم لاهوت المواقع وعلم الأنثروبولوجيا يعكسان ويعدلان بعضهما البعض ويؤكدان على الروابط، والأدوار والوظائف، التي من خلالها تترابط الأعضاء المكونة. أما ما يرياه شرا محضا، فهو تصور العزلة والوحدة، والاكتفاء والاستقلال بالذات. ويجدان في نظرهما أن هذا هو عرض الموت والتحلل والانهيار. وأيضًا بالنسبة للآلهة فإن الوحدة هى حالة لا يمكن تحملها. وهكذا شكا الإله الأول وحدته في الفيضان الأول قبل الخلق:

أعوم وأنا مجهد

فأعضائي (؟) ثقيلة

ويأمل في إحياء من ابنه، الذي يسميه "حياة"، والذي يريد أن يخلقه من نفسه بطريقة ما:

ابني هو "الحياة" الذي يرفع قلبي(64)

سيحيي روحي، بعد أن

جمّع أعضائي، التي كانت تعبة.

هنا أيضًا نرى، أن الفرد لا يمكنه أن يعيش دون الآخر، وكان على الإله الأول أن يخلق كائنًا آخر ليظهر مما قبل الوجود إلى الوجود، حتى يستطيع أن يكون كائنًا موجودًا مدركًا، أما الفيضان الأول نون، فقد دفعه ونصحه، أن يخلق ابنًا وبنتًا يسميان الحياة والحقيقة، يتعدد معهما ويرتبط بهما في مجموعة ثلاثية:

هنا قال نون (الفيضان الأول) لآتوم

قبّل ابنتك ماعت (الحقيقة)، قَبّلها على أنفها

قلبك يحيا، عندما لا تبعد عنك

فماعت هى ابنتك

مع ابنك شو (الهواء)

الذي اسمه "الحياة"
سوف تعيش على الحقيقة (ماعت)
وابنك شو سوف يرفعك[65].

والحياة تعني بنفس الطريقة للآلهة وللبشر اعتمادا متبادلا واتصالا، ودخولا إلى شبكة العلاقات، التي تتكون منها الحياة، والقدرة على الوحدة تعلمها البشر ربما مع ديانات التوحيد.

وفي عقيدة المعابد يتُم كل صباح إيقاظ صورة العقيدة من النوم المسائي على أناشيد، تحصي ما يخص الآلهة في "منزلة الكينونة"، وتربط بالوسيط "اللغة" المكونات المفردة إلى وحدة الشخص:

لتستيقظ في حيوية، يا سيد الآلهة
خونس في طيبة على العرش العظيم!
فليستيقظ منزلك، ويتسع قلبك،
فليستيقظ مركبك، الذي سيحمل جمالك
محياك، الذي يجعل الرعب يسبقك
فليستيقظ تاجك على رأسك
الصل المزدوج" (الكوبرا التوأم) تحمى وجهك
فلتستيقظ ثعابينك المخططة، لقمرتك.....
فلتستيقظ ريشتك المزدوجة على رأسك.....،

وميكس Mekes(*) في يدك

ليستيقظ عطر عيدك في معبدك

وقماش ردائك الذهبي على وجهك

فليستيقظ صولجان واس وصولجان أميس في يدك

وليتكلم معك التاسوع كله

لأن سيدهم استيقظ في سلام.

فلتتحد أنفك مع البقاء والشفاء

فلتأخذ الأرضين بحق

وليكن وجهك الجميل رحيما بالفرعون[66].

وبمثل هذا التشجيع تتجمع الآلهة في صورتها كل صباح من جديد، وبنصوص مشابهة تمامًا لمتون الموتى تلك التي تجمع الميت في مومياءه، وفي قبره، أو في تمثاله. واللغة قادرة على إظهار هذا الربط، الذي تكتسب فيه الآلهة والبشر شخصيتها الحيوية.

وكما ظهر الإله الأول آتوم على وجه الحياة والإدراك، في أنه خلق طفلين من نفسه، فإن الميت أوزوريس يصبح – بالمعنى الشخصي – حيًا، وذلك بإنجاب طفل من إيزيس. وكما أعادت إيزيس الإله إلى جسده، فإن الابن أعاد له شخصيته.

(*) أداة رمزية كان الملك يمسك بها فى تماثيله، وهى تشبه لفافة البردى. سميت فى الدولة الوسطى mms وفى الدولة الحديثة mks (المراجع).

5-"أنا واحد منكم " الخلاص من الموت عن طريق الاحتواء

والصورة المقابلة لصورة عزلة الموت تطابق استقبال الميت في العالم الآخر، واحتوائه الكامل الداخلي في المواقع الاجتماعية للعالم الآخر، ومن ثم يظهر العالم الآخر في نصوص الموتى ليس كطبيعة مكانية متصورة، ولكن كحيز اجتماعي يحتوي الميت كوافد جديد.

وفي نصوص الأهرام في الدولة القديمة يظهر هذا التقسيم في ملمحين مختلفين تمامًا، بل متضادين، فالدائرة الضيقة للآلهة الكبرى، التي تكون عائلته رع، وجب، ونوت، وإلهة الغرب (إيزيس) تستقبله بقسمات فرحة لتعرّفهم عليه ثانية، تحتضنه، وترافقه إلى مكان أعماله العظيمة، أما الآلهة الأخرى فعلى العكس من ذلك يكون رد فعلها هو التعجب والخوف، بل الإحباط من ظهور مخلوق قوي، لم تر مثيلاً له من قبل:

السماء يسيطر عليها اضطراب

تقول الآلهة الكبرى "نرى شيئًا جديدًا"

أيها التاسوع: حورس في ضوء الشمس!

سادة التشكيل يحيونه
والتاسوع يخدمه[67]

السماء غائمة، والنجوم مختفية
الأقواس تهتز، وعظام إله الأرض ترتعش
وحركة النجوم توقفت
لأنها رأت الملك، يظهر قويًا كروح
كإله يعيش على آبائه،
ويقتات أمهاته[68].

وفي هذا المتن المعروف بـ "آكل اللحم" يظهر الملك كمخلوق التهم عالم الآلهة جسديًا:

هو الذي يأكل البشر، ويعيش على الآلهة
سيد الرسل، الذي يصدر الأوامر.
هو الآخذ بالنواصي، الذي يصطادها بالحبل،
هو مراقب الرؤوس الذي يحميها ويهمس لها،
هو سيد الدماء، الذي يقيدها له،
خنسو، الذي حصد السادة، والذي نحرها وأخرج أحشاءها.
هو الرسول الذي يرسله ليعاقبها
شزمو هو الذي ذبحها له
وطهى له منها وجبة على موقده المسائي.

وأونـاس هو الذي أكل سحرهم وبلع قوة أرواحهم.

عظماؤهم هم فطوره،

أواسطهم هم عشاؤه،

صغارهم هم طعام مسائه.

عجائزهم وعجوزاتهم هم وقوده.

... من يجده في طريقه، يلتهمه قطعة قطعة

هذا الشكل الوحشي من الدمج من خلال الالتهام لا يظهر سوى في نصوص الأهرام. والمهم، بعد عملية "تفسير السر الديني"، التي سوف نتناولها في الفصل الخامس عشر، أن يشارك استقبال الطعام عامة في دمج الميت في عالم الآلهة. الطعام والشراب هو عمل اجتماعي يربط مستقبل الهبات بمائدة مشتركة، أو وليمة، أو تموين جماعي. ويوضح المرء أن قرابين المعابد والمذابح تذهب للآلهة – على سبيل المثال من هليوبوليس من مذبح رع – ليكون الموتى معهم في علاقة أهم من الطعام نفسه. والإمداد يظهر هنا بالدرجة الأولى كتعبير رمزي لربط اجتماعي واحتواء في عالم الآلهة.

وفي نصوص التوابيت توارت قسمات الوحشية في الدولة القديمة، وحتى لو ظهر "نشيد آكلي اللحوم" كمتن 573 على تابوتين[69]. فإنه يظهر الميت كسيد للعالم السفلي:

"أيا صوت المهموم (jmḫjj)! الذي جاء"

قال أوزوريس لآلهة الغرب الجميلة.

"الذي جاء اليوم في سلام من أرض الحياة / وجزيرة النار.

اركعوا أمامه على بطونكم.

قبلوا أرض موطأ أقدامه،

بايعوه واحترموه ("احترسي يا أرض")

أوزوريس هو ملككم

امدحوه

وهللوا لرؤيته

لمن جاء من أرض الحياة

لمواقع التبرئة

هكذا قال أوزوريس، ثور الغرب[70].

وظهور الميت كملك وكحاكم للعالم السفلي هو العكس تماما، ليس فقط للعزلة، ولكنه أيضًا خسارته الشرف والمكانة الاجتماعية، وهذا يعنى الموت. وسوف نتناول هذا في الفصل القادم. ومن ثم يلعب مدح الميت دورًا كبيرًا. وفي طقوس الموتى أثبتت مؤخرًا وكانت مخصصة لديانة أوزوريس، ومن ثم عدلت على اسم الإله أوزوريس خنتي إمنتيو وليس اسم المتوفى، والمتن الأول يخدم في هذا "نشر الخوف من أوزوريس خنتي إمنتيو" (طقس SZI.I)

يا أوزوريس يا خنتي إمنتيو:

الخوف منك يصيب الموتى العجائز؛

والرهبة منك تسيطر على الآلهة العجوز،

كبير هو الخوف منك بين إلهة مملكة الموتى،

مثلما تخاف أنوبيس، أول الغربيين،

و أوزوريس أول الغربيين.

متجلو حورس يشرفون لك [71] (؟)

ومؤخرة ست مقدمتك (؟)

فلتظهر كملك لمصر العليا والسفلى

وتكتسب قوة على التاسوع

وطعامه وإمداداته

يا أوزوريس يا خنتي إمنتيو
السماء والأرض ملكك
والحياة والموت ملكك
و لك السيطرة على مملكة الموتى

يا أوزوريس يا خنتي إمنتيو
فلتجد بلاد النور الغربية في فرح
اذ تغنى لقرينك" المضىء، أغانى مديح،

فلتجلس، بحيث تسند ظهرك على الحائط الحقيقي (؟)
وm3s.tjw **(والأشباح الحارسة المقرفصة) مرفوضة.**

فلتحيك الآلهة في المدافن
و لتعبدك، وتمجد مومياءك
و لتحيك الآلهة
فلتنوح عليك وتبكيك
وليهلل لك الإله، سيد السماء (؟)

صورة القوة المدعمة، التي جاءت من نوت (إله الشمس)

فلتوقرك الآلهة الأزلية

فلتقبّل الآلهة الأرض بسبب قوتك

تبجيل، وقوة عظمى جاءت لك من جب

أيها الإله الشريف الذي ظهر من نوت

نبجلك أيها الإله والسيد!

عبارة، تقال أربع مرات!

وفي نصوص الموتى في الدولة الحديثة على العكس من ذلك يتجه الميت إلى سكان العالم الآخر كمثلاء له ويتمنى أن يؤخذ في دائرتهم كواحد منهم:

أيتها الآلهة هناك، يا سادة الخلود

يا من مدى حياتهم هو السرمدية

فلتترعرعوا، في خلق احتياجاتكم

ولتدوموا في أن كل ما يحدث، يحدث بأمركم

سيدتكم ماعت، مسرورة منكم

اشمئزازكم من قرينكم، هو الظلم.
لقد جئت إليكم، ويداى ملؤهما ماعت
لا عصيان في جسدي
لا أكذب عن علم
لا أشتهي ما يملكه الآخرون
لقد طبقت العدالة من أجل سيد العدالة
وأهدئ نور العين من أجل سيده
أعطيت قرابين الآلهة للتاسوع
وقرابين الآلهة لروح الأجداد

أفسحوا لي، حتى أجلس وسطكم
فأنا واحد منكم!
أعطوا، حتى تعيش روحي، فجسدي صلب

وتكون موميائي إلهية في مملكة الموتى
و لأستدعي (أنا) أمام الآلهة كل يوم
طبقا لنقوش بن بن
لأتقبل قرابين الطعام وسط التاسوع
وفي حضور وننفر(72)

وفكرة محكمة الموتى (انظر الفصل الثالث) بأخلاقياتها لعقيدة الموتى أصبحت في ذلك الوقت الوسط المسيطر لدين الموتى المصري، فالميت لا يدخل الآن أمام عظمة شارة الحكام المخيفة في العالم السفلي، ولكن يدخل وهو ممتلك لفضائل وعدالة تثبت أنه جدير، بالانضمام لدائرتهم (الآلهة).

وشكل خاص للدخول في مجتمع العالم السفلي اخترعته الأسرة الحادية والعشرون الحاكمة في طيبه، حينذاك كان الوقت هو وقت دولة الإله، التي حكمها الإله آمون من خلال قرارات إلهية في شكل حكم ديني (ثيوقراطي) مباشر. فأعضاء الأسرة الملكية يأخذون معهم وثيقة من هذا الإله إلى القبر، هذه الوثيقة تخص مصيرهم في العالم الآخر. ويؤمّن لهم حالتهم المرجوة مرسوم منه يعد – كحكم شرفي عظيم – قمة الأناشيد المصرية(73)، وفيه يأمر آمون بما يلى على سبيل المثال:

1- "آمون رع، ملك الآلهة". أصدر قراره السامي، لتأليه نشونس(*) في الغرب.

(*) ابنة بنجم الثانى، وهو قائد عسكري من مصر العليا، وكان أيضا كبيرا لكهنة آمون فى طيبة (990 – 969 ق.م). ولقبت بنائبة الملك فى النوبة. (المترجم)

2- أريد تأليه نشونس في الغرب؛ أريد تأليهها في مملكة الموتى. آمر أن تتلقى ماءً في الغرب. آمر أن تتلقى قرابين في الجبانة. أريد تأليه روحها وجسدها في الجبانة، ولن أسمح أن تتحطم روحها في مملكة الموتى، وأريد أن يستقبلها كل إله وكل إلهة وكل ما هو إلهي في عالم الموتى.

آمر، أن تفعلوا كل ما هو خير، يصل إلى الفرد، عندما تكون في الحالة التي هى فيها، وعادت إلى الجبانة وتألهت، وتنال كل ما هو خير، وتصبح في حالة أن تتلقى الماء وطعام القرابين، وأن تتلقى خبز p3wt، إذا كان خبز p3wt هو الذي تلقته الآلهة. وأن تتلقى القرابين، إذا كانت تلك القرابين، هى التي تلقتها الآلهة.

3- آمر أن تأكل نشونس وتشرب في نفس الحالة الطيبة المخصصة لكل إله أو إلهة في مملكة الموتى، وأن أحمى خادمى بنوديم من كل ماله علاقة بهذه الشكوى. أريد أن تذهب روحها وأن تجيء كما يحلو لها، ويجب ألا يعوقها شيء(74).

ويتبع ذلك سبع فقرات تتناول - بالإضافة إلى موضوعات أخرى - حماية بنوديم الباقى من كل شكوى أو مطاردة تقوم بها المتوفاة نشونس. وفي العصور القديمة تتطور هذه الأنواع من مراسيم الآلهة المحفورة على شواهد خشبية توضع في قبر المتوفى، وتؤكد للمتوفي القبول الحسن والاعتراف به والرعاية(75).

وفي قبور العصر المتأخر (القرن 8 - 6 قبل الميلاد) والمزخرفة بكثرة اهتم الناس أن يكتبوا متنا على القوائم والحوائط والممرات الكثيرة، وهذه المتون مأخوذة من طقوس الموتى، وتتمنى لصاحب القبر أطيب الأمنيات بالنعمة في

العالم الآخر. أما أهم موضوع لهذه المتون فهو صاحب القبر في الحيز الاجتماعي في العالم الآخر[76]. وحتى يمكن عرض هذه الفكرة بصورة شاملة بقدر الإمكان، سنأخذ متنا من كل عصر كمثال، ومن نصوص الأهرام أيضا، والتي يذهب الميت فيها إلى عالم الآلهة بعجرفة وخوف:

روحك استيقظت بين الآلهة

وهذا يعني: الرهبة تملأ قلوبهم منك....[77]

وفي نص آخر يستقبل الميت كرابع لمجموعة أبناء حورس:

أنت رابع مجموعة، أبناء حورس...[78]

وشكل ثالث مهم ومحبوب للربط هو نقل وظائف الكاهن إلى الميت:

أنت، الذي تفعل، ما يحبه رع – آتوم (=الذي يتم العبادة)

في هذا اليوم، وسط الآلهة...[79]

وتأخذ الإلهة الميت في دائرتها، وتتجه إليه مادحة:

التاسوع الكبير يمدحك

و التاسوع الصغير يحملك

والمعبد الصغير الجنوبي يمدحك

والمعبد الصغير الشمالي يحملك(80).

وفي كل أنحاء العالم يعد للميت مكانًا بكل الأشكال، التي سيقضى بها الخلود:

أنت يا من بقيت في معية مركب الليل (لإله الشمس)

وفي معية رع في مركب النهار:

لقد أُعد لك مكانٌ في معبد سوكر

لقد توحدت مع التاسوع[81]

كان القبول في جماعة العالم الآخر شيئا بالغ الأهمية، كما كان من المهم أيضًا بنفس القدر الاشتراك في أعياد الآلهة في الحياة الدنيا، ولا سيما عيد أوزوريس في أبيدوس:

لقد نوديت في معية مركب نشمت

في سفرها إلى أو-بقير [*] U-Poqer

وتأخذ إكليل التبرئة

الذي نزعه سيد أبيدوس[82]

(*) أو– بقير اسم لمدافن الملوك في مصر القديمة، تبعد عن أبيدوس مسافة 2 كم، عثر فيها على ما يقرب من 650 مدفنا، وتسمى الآن أم القعاب.(المترجم)

وفي متن آخر يتجه الميت إلى الآلهة التي تحيط بإله الشمس عند شروقه:

أفسحوا لي حتى أتحد معكم:

فأنا منكم(83)

ويوضح أحد المتون المحبوبة في هذا العصر المتأخر دمج الميت وقبوله في العالم الآخر في شكل الاستقبال الأول في المعبد، فهنا يتحول ظهور الملك المسيطر إلى نقيضه، كما تعرض في نصوص الأهرام.

فلتطأ الأماكن، الموجود بها الإله

في المكان المقدس، الذي به الإله

فلتحضرك حاشية (الإله) إليه

ويدخلك القادة

فلتهلل الآلهة لقربك

ولتأكل خبزًا من مذبح رع

وليأكل قرينك من مائدة قرابين نون

وليعلن "الأقرع" قدومك

وليقودك "عظيم المشاهدين"

فلتنقلك خطواتك في "البيت العظيم"

ولتدخل وتخرج وسط الآلهة

لقبولك في عائلة الإله

ستجد الآلهة راقصة لرؤيتك

والتاسوع يصيح مرحبًا

ورع نفسه يمسك بيدك

ويرافقك فريق مركبه

وتهلل الآلهة لرؤياك

وتزغرد لقدومك

وينادوك، أوزوريس خنتي إمنتيو!

عندما تتحد معك بسلام

"مرحبًا بك في سلام في المكان المقدس"

ويهللون لك في معبدك الصغير

عندما يرونك تظهر كإله

وتقف شامخا في هيئة إله

"تعال معنا للمعبد الصغير

لتأخذ مكانًا إلى جوار رع

لتر الإله ويراك الإله

ويهلل الإله للإله الآخر

مرحبًا بك في سلام عند سيد كل السادة!"

تقول الآلهة التي تتبع رع

وسيد بلاد النور يمد لك يديه مقابلاً،

وأنت تستقبل القرابين على مذبح رع

ويمسك الأقدمون بيديك

ويرافقك الإله إلى المركبة

وتأخذ فيها مكانًا لتذهب بك حيثما تحب

أنت تجلس، دون أن تعوقك رجلاك

أنت تحوم كصقر حورس

وتتجول (تقرأ تهبط طافيا) كإوزة

نجم لا يمكنه الأفول

لك الأبدية-nḥḥ ، ورزقك هو خلود-ḏt.

لقد أُعطى لك مقر إلى جوار السيد الأوحد

أنت رفيقه في أرجاء بلاد النور(84)

والفكرة الأساسية المشتركة لرغبات الموتى (التي لا يمكن حصر عدد أمثلتها) هى إبعاد العزلة، التي سيدفع الموت الإنسان إليها. وكل هذه النصوص تستحضر صورًا للربط الاجتماعي، أي لربط الميت مرة أخرى في جماعة الذين انفصلوا عن رابطة عالم الحياة، كواحد يجب أن تستقبله هذه الرابطة.

الفصل الثالث

الموت بوصفه عدوا

1- النزاع القانوني في هليوبوليس

الصورتان الأوليان الملحوظتان للموت، وهما الموت كممزق، والموت كعازل، تظهران الموت كحالة غير قابلة للشفاء، يمكن للمرء أن يتغلب عليها بوسائل الشعائر، وبها يعود إلى نقيضه المعافي تمامًا. وتعرض صور الموت والصور المقابلة للشفاء من الموت كل واحدة منهما مواضع أسطورية خاصة. فالأولى، الموت الممزق، تضع أوزوريس في علاقة مع إيزيس (ونفتيس) وترى في بحثهما معًا، وإعادة توحيد الأعضاء المبعثرة وإحيائها أنه هو العمل المحدد للأخت والزوجة، والصورة الأخرى، الموت كعازل، تربط أوزوريس بحورس وترى فيها الواجب المحدد للابن، وهو تحرير الأب الميت من العزلة، بأن يعيد إليه شرفه بإذلاله العدو وجلب الاحترام لأبيه ثانية لدى الآلهة. وتعرض لنا صورة الموت التي نريد أن نشاهدها في التالى أمام أعيننا[1] الموت كعدو، وفي هذه الصورة يواجه أوزوريس عدوه ست. وهذا يرتبط بالطبع ارتباطًا وثيقًا بصورة الموت الثانية، العزلة الاجتماعية وأفعال الابن. ورغم ذلك يكون الصدام بين أوزوريس وقاتله موضعا بمفرده، خصص له في تاريخ عقيدة الموتى المصرية منزلة مركزية خاصة. وفي الرواية المتعددة للحدث الأسطوري ترتب هذه الصور الثلاث للموت نفسها في خطوات أحداث متعاقبة. والمرحلة الأولى هى العثور على الجثمان والاهتمام به، وإعادة الربط الحيوى على يد إيزيس ونفتيس،

والمرحلة الثانية هى إحياء الشخصية والربط الاجتماعى من خلال حورس. والمرحلة الثالثة، أو بالأحرى ذروة (المرحلة) الثانية، هى الصدام في المحكمة مع ست، القاتل، الذي خرج منه أوزوريس وحورس كفريق فائزين.

ولكي نفهم تتابع المناظر الأسطورية، يجب علينا أن نعود إلى نشيد أوزوريس على الشاهد رقم C 286 في اللوفر، الذي ذكرناه في الفصل الأول، فهو يعطينا وصفًا مفصلاً رابطًا لهذه المراحل الثلاثة. والمرحلتان الأوليان (I) بحث إيزيس وقلقها على الجثمان، والثانية (II) حمل وميلاد وتربية حورس اقتبسناهما في الفصل الأول ، ويستطرد النشيد:

3–النزاع القضائى بين حورس وست:

لقد اجتمعت هيئة قضاة ماعت من أجله

التاسوع وسيد الكل بنفسه،

و سادة ماعت الذين يحتقرون الظلم اجتمعوا فيها،

جالسين للتشاور في ردهة جب

لإعطاء المنصب، لمن يستحقه

و الملك لصاحبه

و لقد وُجد أن حورس هو المستحق

فأُعطى منصب أبيه

والمقطع التالي من النشيد يعرض انتصار حورس:

لقد خرج متوجًا بناءً على أمر جب

لقد فرض سيطرته على الضفتين

والتاج الأبيض ثابت على رأسه

لقد أخذ البلد كله لنفسه

والسماء والأرض تحت سيطرته

والبشر يأتمرون بأمره: المحكمون، والوجهاء،

وشعب السماء: مصر وشعوب الشمال

وكل ما تحيط به الشمس يخضع لتخطيطه

ومن ثم السيطرة المباركة لحورس:

ريح الشمال، نهر النيل، الفيضان

كل النباتات والخضراوات

إله الغلال، يعطى كل أعشابه

الطعام من الأرض الزراعية

ينشر الشبع ويوزعه على كل البلاد

العالم كله مسرور، وقلبه فرح

و صدره مليء بالبهجة

و كل الوجوه فرحة، وكل واحد يعبد جماله

"كم هو حلو حبنا له!

وفتنته تأسر القلوب!"

و الحب كبير له في كل جسد.

كما يصور النشيد اذلال العدو ومعاقبته، وفي الوقت نفسه استرداد أوزوريس شرفه:

لقد سلموا لابن إيزيس عدوه

سقط بسبب وحشيته

شر أصاب الصارخ

الذي ارتكب الجريمة، أدانته المحكمة

ابن إيزيس، ثأر لأبيه

وجعل اسمه مقدسًا وفاضلاً.

واستعادت الكرامة مكانها

والاحترام تأسس بما يتفق والقوانين؛

الشارع خالٍ، والطرق مفتوحة

كم هما مسرورتان الضفتان

النحس ولّى، والمفتري هرب؛

والبلد يسوده السلام تحت حكمه

لقد أرسيت العدالة لسيدها

وأدارت للظلم ظهرها

وببراءة الابن وعقوبة ست، تعود لأوزوريس حيويته. والآن يقهر الموت، الذي مزقه وعزله وسرق كرامته.

افرح، يا وننفر!

ابن إيزيس، أخذ التاج

و حُكم له بمنصب أبيه

في بلاط جب

لقد نطق بها رع

تحوت، كتبها

و هيئة (الآلهة) مسرورة.

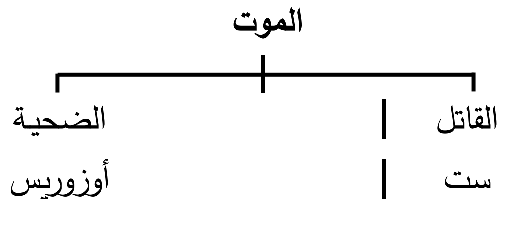
أبوك جب أعطى أمره لمصلحتك

و نفذ أمره، كما نطق به

لقد قام أوزوريس في شكل جديد من الحيوية، ومع ذلك يبقى هو "القلب المتعب"، كما يظل في العالم السفلي، غير أنه ليس ميتًا: فأعضاؤه توحدت في جسد، وشخصيته تأهلت بربطه في المراكز الاجتماعية لعالم الآلهة، أما الظلم الذي أوقعه عليه الموت، فقد كُفر عنه، بأن ست –كتجسيد لسبب الموت– قُدِّم للمحاكمة وحُوكِم وعُوقِب.

والمواقع المتضادة لأوزوريس وست (أو أيضًا لحورس وست، لأن أوزوريس يمثل هنا من قبل حورس) لا تظهر الموت كحالة، ولكن كشخص، كقاتل، ويعامل كذلك، بأن يتحداه المرء ويقدمه للمحكمة ويعاقبه. وهنا تتجزأ حالة الموت بين الخصمين القاتل وضحيته.

وانشطار الموت هذا إلى الأدوار الخمسة لأوزوريس، إيزيس، ونفتيس وحورس وست يعرض إنجازا خاصا للفكر الأسطوري، يتم من خلاله التغلب على معايشة الأزمة المعقدة ويمكن التعامل معها شعائريا.



الشافي

مؤنث:	مذكر:
إيزيس ونفتيس	حورس
مع أنوبيس	مع تحوت
تحنيط	تبرئة
حيز جسدي	حيز اجتماعي

وينهزم الموت – في شخص ست – ويبعد. وأعيد التكامل المفقود للميت ثانية، حيث رُبط شعائريا في المجموعة الثلاثية أوزوريس – إيزيس – حورس. فإيزيس (ومعها نفتيس) هى المبدأ المؤنث، الذي ربط الجثمان المقسم إلى أعضاء الجسم الكثيرة المبعثرة وأعاد إحياءه ، أما حورس فهو المبدأ المذكر، الذي احتفظ للحى بوضعه، وحافظ على حقوقه. وأوزوريس يجسد الميت نفسه، وست كمجرم وظالم يظهر الموت المنشطر عنه. ولا يوجد في الفكر الأسطوري – كما سبق القول – موت طبيعي، فكل موت هو هجوم وحشى وبطريقة مدانة. وهذا تصور منتشر جدًا. رآه توماس ماخو Thomas Macho في كتابه "التفسير الأخير" للموت بوجه عام. "ربما كان كل موت بالفعل قتلا"– هكذا لخص هو هذه النظرة[2]. وكل موت يمكن إرجاعه إلى تأثير شيء شرير. هذا الشر شخص في شكل ست، الذي يمكن مخاطبته. والأسطورة المصرية تذهب خطوة أبعد من هذا، فهى لا تظهر الشخصية القوية للموت فقط، ولكنها تظهر شخصيته الظالمة أيضًا. وتكون صورة الموت بناءً على التفريق بين الحق والباطل. وبهذا فهى تفتح مدخلاً، يمكن وضع اسم العمل الشعائري عليه. وكل موت يطغى على الحقيقة – العدالة – النظام، وهذا ما يسميه المصري ماعت. ومن ثم

يمكن توبيخه، وشكايته، وتقديمه للمحكمة. ومن ثم يمكن القيام بشيء ضده، وإعادة النظام إلى ما كان عليه. وحيث إن الموت ليس طبيعيًا، ولا يوجد في طبيعة الأشياء، فيجب ألا يستسلم المرء له، ومن ثم يمكن للمرء، بل يجب عليه القيام بشيء ضده. وهكذا ترفع قضية ضد الموت. في هذه القضية يكون ست هو المدعى عليه، وأوزوريس هو الشاكي، وعن هذا يقول متن الأهرام 477[3]:

السماء مضطربة

والأرض تتزلزل

جاء حورس، وظهر تحوت

لقد أوقفوا أوزوريس، الذي كان راقدًا على جنبه

وجعلاه يقف على رأس التاسوع الإلهي

فكر في هذا يا ست

وضع في قلبك

هذه الكلمات، التي قالها جب ضدك

وهذه الدعوى، التي رفعتها الآلهة ضدك

في بيت الأمراء في هليوبوليس

لأنك طرحت أوزوريس أرضًا

عندما قلت يا ست: "لم أفعل هذا"

لتكسب بهذا قوة، وتخلص نفسك

لتكن قويًا أمام حورس

عندما قلت، يا ست:

"هو الذي تحدانى"

عندما نشأ اسم (أوزوريس) "ايكو – تا"

عندما قلت، يا ست

"إنه هو الذي اقترب (جدًا) منى"

عندما كان اسمه "أريون "(الجوزاء)

برجلين متسعتين، وخطوات ممدودة على رأس بلاد مصر العليا

انهض يا أوزوريس

لأن ست نفسه رفع قامته

لقد سمع دعوى الآلهة

التي حكمت لأبي، الإله.

ذراعك ملك لإيزيس، ويدك ملك لنفتيس

و أنت تذهب بينهما

لقد أعطيت السماء

وأُعطيت لك الأرض

و حقول البوص(*)،
ومواقع حورس، ومواقع ست
و المدن أعطيت لك والأقاليم تجمعت لك
هكذا تكلم أتوم، والذي ترافع بهذا هو جب

وهكذا رفعت القضية ضد الموت. ويهزم الموت، ست، وينال الميت، أوزوريس، حقه، وينصب حاكمًا على العالم السفلي، ويرث ابنه حورس عرشه على الأرض. وفي نصوص توابيت الدولة الوسطى يقابلنا هذا المتن من نصوص الأهرام في ختام طقوس موتى طويلة جدًا، أي تتابع من المتون، التي ترتل في إطار عبادي للميت(4). ويمكننا أن نكوِّن منها صورة للشعائر

المصاحبة، ونخرج من هذا الإطار بوضوح أن النزاع القضائي مع ست والحكم عليه كان تصاحبه شعيرة قتالية. وقد تم إعدام ست بصورة رمزية في شكل ذبح بقرة كقربان. وبعد ذلك بما يقرب من ألفي عام نجد في بردية من العصر اليوناني – الروماني وفي نهاية طقس موتى ثان نفس المتون(5). وعلى هذا يمكننا أن نستنتج أن الأمر يدور حول شعيرة القتال هذه كختام تقليدي لطقوس الموتى. وبإعدام العدو يتم الشفاء من الموت. وسوف نتناول في الفصل الثالث عشر شعيرة القتال في إطار شعيرة فتح الفم، والتي تدل على نفس المنظر الذي

(*) Reed fields بالإنجليزية أو "Binsen-Gefilde" بالألمانية المقصود بها آرو أو "حقول القصب" كما تسمى فى الأساطير المصرية القديمة، والتى يمكن مقارنتها بالجنة. وسوف تترجم بعد ذلك بحقول البوص. (المترجم)

يظهر فيه ست أمام محكمة الآلهة. فهنا تذبح بقرة وتهمس إيزيس "في أذنها":

الترتيل في أذنه من خلال "التدشين (التقديس) الأكبر" (ايزيس كنائحة):

"شَفَتْك هى التي أحسنت لك بذكاء فمك!"

وبكلماته في منزل الأمراء في هليوبوليس نطق ست نفسه بالحكم.

ونلاحظ المتون، التي تلى طقوس التوابيت وفي طقوس البرديات المتأخرة تلي متن الأهرام 477، وتبني ختام الطقس كله[6]:

العظيم سقط على جانبه

وتحرك في نديت[*]

ورفع رع رأسك

تعاف النوم، وتكره التعب.

العظيم رُفع من شو

وحملته أمه نوت

أرضعته المرضعة، ولم يفطموه

أب(ى) عندكم أيتها الآلهة

إنه أوزوريس هو، الذي جاء إليكم، أيتها الآلهة

(*) نديت هو الموضع الذى قتل فيه ست أوزوريس، ودفنه حتى وجدته إيزيس. (المراجع)

لحمه منزوع

وأخذت إيزيس اللحم لنفسها، وسائله رطبت به الأرض

أنت تقف أمام معبد مصر العليا الصغير مثل حورس

بينما التاسوع يأتي إليك منحنيًا

مثل مين الذي في بيته

مثل ست الذي من هينت

و ست لا يستطيع إبعاد نفسه عن محفتك

ومرة أخرى يلخص المتن المأساة كلها، فهو يبدأ بالعثور على المقتول ضربًا في نديت، ولم يكن هذا على يد إيزيس، ولكن على يد رع وشو ونوت، أي من ثلاثة آلهة، وهى الشمس والهواء والسماء، التي تمثل الشهود الكونية للحدث قبل وصول إيزيس فعليا. ثم تبدأ إيزيس في الاهتمام بالجثمان (مع الإشارة الواضحة إلى النقع في الماء كشكل مبكر للتحنيط) بحيث يكون أوزوريس في حالة يستطيع أن يظهر بها أمام الآلهة، وهناك ينال منصب وكرامة حاكم مرة ثانية، وينتهي المتن بإذلال ست، بأن يصير محفة لأوزوريس، وعليه أن يحمله إلى الأبد.

ويعود المتن التالي [7] مرة ثانية أيضًا إلى موقف البدء في نديت، فمرة أخرى نجد هنا أن إله الشمس – بمساعدة التاسوعين، أي كل آلهة العالم – هو الذي أفاق أوزوريس من غيبوبته.

سقط العظيم على جانبه،

الذي تحرك في نديت

ورفع رع ذراعك

وأمسك تاسوعيه الاثنين بذراعك

وتلي هذه البداية إشارة واضحة جدًا إلى شعيرة التحنيط

أبى هو هذا، إنه أوزوريس

الذي يأتى إليكم، أيتها الآلهة:

احفظوا إفرازاته، وأوقفوا تعفنه

وأبعدوا تقزز الإله الموجود في البحر الأعظم

وأريد هنا أن أترك التكملة، لأننا سوف نعالجها مع صورة الموت "بعث وانتقال" بصورة أقرب. والمهم في سياقنا هذا هو – وقبل كل شيء – النص الأخير، أتوم قتله الذي يقدم فيه القائم بالشعيرة نفسه ويشرح أعماله الدينية:

انظر، لقد أتيت يا أبى، أوزوريس

أنا ابنك، أنا حورس

لقد أتيت، لأحضر لك أعداءك هؤلاء

الذين جعلهم التاسوع تحتك

أتوم قتله (قتل عدوك ست) من أجلك ضربًا

في ذلك الاسم "بقرة"

لقد كسره أتوم لك

في اسمه ذلك "البقرة ذات القرن الطويل"...

لقد سلمه لك أتوم كمسىء
لقد قُيد تحت سيطرة شعب الشمس

في اسمه هذا "بقرة مذبوحة"

لقد أحضرته لك كبقرة

بحبل حول رقبتها

كلها، وأقتت برأسها

لأن كل أشيائه تخصك

قطع عظامه (؟) تخصني، لأنني وريثك على عرشك

منذ أن حصنت بيتك، الموجود على الأرض

ومن الواضح أنه بتمام وصف شعيرة الذبح، وانهاء ترتيل المتون، يختم طقوس الموتى كلها، وكل هذا يفسر على أنه عقاب للعدو.

والفرق الواضح بين صورة الموت الثانية، التي يكون فيها أوزوريس وحورس مجموعة، ويظهر ست وحده كمفعول به في أعمال حورس، والصورة الثالثة للموت، والتي يواجه فيها أوزوريس ست، يظهر فيها أوزوريس نشطًا لأول مرة. إذ استعاد أوزوريس قدرته على الحركة ثانية معتمدًا على إيزيس ونفتيس، ومصاحبًا لحورس وتحوت، وأمكنه أن يظهر أمام الآلهة. وبدون الحركة النشطة أمام العدو لن يمكن لأوزوريس أن يستعيد حياته ثانية، فهى تبنى العتبة (البرزخ) الحاسمة التي يجب عليه أن يعبرها، ليتغلب على الموت. ومع التبرئة العامة التامة ضد العدو، أي الموت كقاتل يستعيد أوزوريس الحكم والحياة، فالحكم والحياة ينتميان لبعضهما في صورة الموت هذه انتماءً وثيقًا. والتاج الذي استعاده أوزوريس هو رمز للحياة الأبدية والخلاص النهائي من الموت.

ولفهم هذا الارتباط الوثيق بين الموت والعدو، والحياة والحكم، يساعدنا أن نعود لأبيات الكهانة لـ تيودور دويبلر Theodor Däubler، التي أصبحت مشهورة بفضل كارل شميت Carl Schmitt، حين استخدمها كأساس لتحديد مفهومه السياسي:

العدو هو سؤالنا كشكل كلي

سوف يدفعنا كما ندفعه لنفس النهاية(8)

ودون أن نتوقف عند قراءة كارل شميت لهذه الأبيات، أو عند أي معنى أساسي ممكن، أود أن أشير إلى الضوء الذي ألقته هذه القراءة على معنى موضع أوزوريس وست. ودون شك فإن ست في هذا الموضع هو "عدو الوجود" لأوزوريس، وخصمه المطلق، الذي يضعه أساسًا محل شك، بل يقتله ضربًا بلا رحمة، لماذا كان لدى أوزوريس دون بقية الآلهة مثل هذا العدو القاتل، ولماذا يتطلب وجوده مثل هذا "السؤال"، أي ما يعنى التشكيك الأساسي والإجرامي؟ وأيًا كان ما نعتقده من موقف شميت من مفهوم التحديد السياسي، فإنه يدل على الطريق إلى الإجابة. ويدعى شميت أن التفريق بين الصديق والعدو بهذا المعنى الوجودى – الذي يريد إظهاره باقتباسه دويبلر – هو المميز للسياسي. فمجال التفكير والعمل السياسي تبعًا لشميت يستنتج من خلال تفريق دقيق، مثل نطاق الأخلاق من خلال التفريق بين الخير والشر، والفن من خلال الجمال والقبح، والاقتصاد من خلال المكسب والخسارة وهكذا. وتوجد

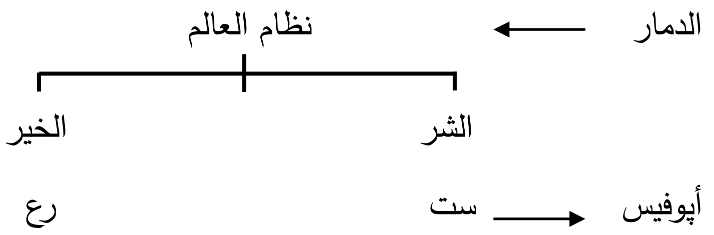
اعتراضات كثيرة ضد تحديد مفهوم "السياسي"(9). ويقودنا ما يخص شكل أوزوريس – في ضوء هذه النظرية – إلى فهم عميق وتام للعلاقة بين السلطة والحياة.

وأوزوريس هو الملك النموذجي بين الآلهة، فقد مدحت الأناشيد هذا الإله بحب وبعدد من الألقاب الملكية: ولكن أمام دوره كملك تتراجع كل ملامحه الخاصة، كقمر، أو كصورة للنجم أوريون (الجوزاء)، أو كالنيل، أو كبذرة تزرع وتنبت ثانية. ويستقطب هذا الكائن السياسي لأوزوريس – كإله ملك رويدًا رويدًا – عالم الآلهة بين صديق وعدو. وينتمي للسلطة غالبًا – وبشكل لا يمكن تجنبه مثل ظله – التمرد، ومن يطالب بالسلطة يجد في هذا العالم المعارضة. هذا الجدل يعرض في أسطورة الشمس وأيضًا في أسطورة أوزوريس. فقد سادت السلطة دائمًا أمام العداوة. فقوة الحاكم تقاس وتظهر في قدرته على فرض إرادته على عدوه. والسلطة التي تنشر القوة وتفرضها، هى التي تطرح "سؤالا عن ذاتها كشكل" وهذا الشكل يسمى في أسطورة الشمس أبوفيس وفي أسطورة أوزوريس ست.

وتبعًا للتصور المصري فإن إله الشمس يسافر في النهار فوق السماء وفي المساء خلال العالم السفلي، وهذه الحركة ليس لها شكل كونى كمولد للضوء والحرارة والوقت فحسب، ولكن لها معنى سياسيًا مهمًا، أن يسود العدل والنظام (ماعت)(10). فإله الشمس في تحقيقه المتواصل لماعت هو القدوة للملك، الذي يقلده في فرض أعماله على الأرض. هذا الملمح السياسي لمسار الشمس يبرز في التركيب الملحمي للحدث، بحيث يواجه رع عدوا، يجعل طلبه للسلطة محل شك دائمًا. هذا هو أبوفيس، ثعبان عملاق يهدد بشرب مياه

السماء كلها، وأن يجعل مركب الشمس تجنح إلى ضفاف السماء الرملية. ومن خلال هذه المواجهة مع أبوفيس تكتسب رحلة الشمس شخصية المنتصر، وبالمصري "تبرئة ضد" فرع يجب أن يبرئ نفسه أمام أبوبيس، وأوزوريس أمام ست للحفاظ على السلطة.

ويلعب ست بالمناسبة دورًا متناقضًا في كلا الأسطورتين، أسطورة الشمس وأسطورة أوزوريس. ففي أسطورة الشمس يكافح في صف إله الشمس، فهو يقف في مقدمة مركب الشمس ويغمد رمحه الضخم في تنين أبوفيس، حتى يتقيأ كل الماء الذي امتصه من قبل. هذا الدور المزدوج لست يظهر، أن المصريين ينظرون إلى الموت كعدو وتجسيد للشر، وليس على أنه الشر المطلق. كما أن الموت يؤثر في إطار نظام العالم، فهو يهدد العالم ليس من الخارج، ولكنه يهدد الحياة من الداخل.



وهيأ رع نفسه في صراعه الدائم ضد القوى الهدامة، التي تعارضه في عمله – وهو الحفاظ على نظام العالم وتخدم الموت – وتتصدى لأبوفيس، وهو تشخيص الدمار المطلق. وست لا يمكن محوه من العالم، دون أن يتوقف العالم، فالموت لا يمكن تجنبه، ولكن – وهذا هو الاقتناع المصري – يمكن

للإنسان أن يقوم بشيء أمامه، وبالذات لأنه يمثل الشر فقط، في العالم الداخلي وبالمعنى النسبي.

وفي حالة أسطورة أوزوريس تحدث الأشياء في هذا الجانب بشيء مختلف عن أسطورة الشمس، لأن أزمة السلطة قد ظهرت هنا وعلى عكس أبوفيس – الذي يهدد فقط – وصل ست بالفعل إلى هدفه وقتل أوزوريس ضربًا، وبغض النظر عن هذه الأزمة الكارثية فيجب أن يسود طلب الحكم هنا، وهذا يعنى أن أوزوريس عليه – بغض النظر عن قوته – أن ينتصر كحاكم، ومن ثم فالأمر يدور هنا ليس حول فرض السلطة، ولكنه يدور حول التغلب على الموت. فالأمر الأول نصل إليه من خلال الأمر الثاني. ويبدو هذان الموضوعان وكأنهما يحجبان بعضهما البعض في بناء الملحمة، وأيضًا في أسطورة الشمس نجد أيضًا مثل هذا الحجب، فهناك يدور الأمر حول فرض السلطة للحفاظ على بقاء النظام الكوني. وفي الوقت نفسه يتم تسيس النظام الكوني، لأنه يفسر فرض سيطرة السلطة على أنه تبرير ضد العدو. وفي أسطورة أوزوريس تم تسيس التغلب على الموت، الذي تم تصويره على أنه تبرئة ضد ست.

لقد انتصر أوزوريس في محكمة الآلهة على ست، ومن ثم استعاد السلطة، وأصبحت هذه الملحمة الأسطورية نموذجًا للتغلب على الموت على المستوى الوجودي. وكل ميت يريد أن ينتصر على الموت، مثلما انتصر أوزوريس على ست. واللقاء مع العدو – والسؤال حول شكله – والتبرئة أمامه يكونان الخطوة الأخيرة والحاسمة في التغلب على الموت.

والنموذج الأسطوري لعملية ولاية العهد له مكانة خاصة في عبادة الموت

الملكية، ولا تنتقل بسهولة إلى المستوى غير الملكي، ففي الملكية يدور الأمر بالدرجة الأولى حول استمرار الملكية بعد موت الملك، تبعًا للمبدأ "مات الملك عاش الملك Le roi est mort – vive le roi". وهنا نصل إلى علاقة ثلاثية وهى أوزوريس – الموت (ست) – حورس. وعلى المستوى الإنساني العام لا يدور الأمر حول استمرارية تولى المنصب، ولكن حول استمرار الحياة، والتغلب على الموت، وتبرئة الموت أمام القوى، التي تسببت في موته، وتجسدت في شكل العدو. وفي نصوص التوابيت يوجد متن يصف هذا على أنه صراع الميت مع عدوه: متن 149. واقتبس النص من ترجمة هوبرت روديرز Hubert Roeders، التي خصها بتفسير مهم في رسالته للدكتوراه[11]. ويحمل المتن العنوان "التحول إلى صقر إنساني، وإنسان يتجلى في مملكة الموتى ويمنح تفوقًا في القوة على عدوه"، ويبدأ بالملاحظة "يتكلم الرجل منتعلاً صندلاً، ومرتديًا تيلاً أحمر وإزارا". وتعبير "صقر إنساني" أو "إنسان صقر" يدل ربما على مخلوق (يستطيع أن يبدل من شكله) بين شكل الإنسان والصقر مثل "الرجل الذئب" أو "الذئب الرجل".

أمتلك جسدًا بشريًا

الذي جاء غاضبًا من جزيرة المشاعل (العالم العلوي)

فليسمح لى أن أبدأ في المحكمة

بسبب، ما فعله بي

الظلم من عدوى

أطلب لنفسي التحول إلى إنسان صقر،

يجول بين الناس

وحتى أخرج في هذا (الشكل)

دون أن تعوقني الآلهة

أنا صقر إنساني

يتحول بين الناس، ولا يمكن لأحد أن يقاضيه

أنا على طريق حورس

حتى أستطيع أن أصيب عدوى بين الناس

بخروجي ضده من محكمة خنتي إمنتيو

لقد قضيت ليلة المحكمة معه

وبجوار أناسه في مملكة الموتى.

شفيعه في المحكمة وقف و ضرب يديه على وجهه،

عندما رأى، أنني بُرئتُ

وأنني مكنت من عدوى هذا وغدا رهن قبضتي

لأمسكه وأضعه في صف الناس

الذين جاءوا ليحاربوا معي

بمتونهم السحرية على أفواههم

ظهرت كصقر كبير وأمسكته بمخالبي

وشفتاى كسكين لامع ضده

وأظافري ضده كأسهم سخمت

وقرناى ضده مثل الثور البري

وأجنحتي ضده مثل الحدأة

وذيلي ضده كروح حية

أطير وأهبط على عموده الفقري

وأخنقه في حضور عائلته

وآخذ قلبه، دون أن يلاحظوا (هذا)

أنا حقا إنسان صقر

الذي وُهِب التحول إلى صقر

في منزل خنتي إمنتيو، بعد (أخذ) أقوالى الحقيقية

بعد أن أدليت بها حول، ما حدث لي

من ظلم من عدوي

و الآن أتحدث من قلبي:

كيف تجليت، وكم هو قوي ابني (تنوع روحي)

أريد أن اتجه إلى عائلته

حتى أخلصها من آلامها (؟)

والآن أتحدث من قلبي

للموجودين في محكمة منزل خنتي إمنتيو

ست! لقد جئت و أحضرت عدوي، وطردت عائلته

لقد هدمت منزله، وطردت ما بقي فيه (من عائلته)

حينئذ يسر المتجلون

و قلب أوزوريس وثب (من الفرح)

عندما رآني، كيف أحوم كصقر

بعدما سرت على قدماي

عندما كنت بين الناس

أنا حقا إنسان صقر

يتحدث في مغارة أوزوريس (العالم السفلي)

أتكلم وأنا جانب أوزوريس

كما أتحدث في جزيرة المشاعل (العالم العلوي)

"كم هو متجلٍ هذا الإله "يقول خنتي إمنتيو بخصوصي
و الأمر موجود في المحكمة

و الشهادة موجودة بجوار آلهتي الحقيقة
أن عدوي وقع في قبضتي
"لقد أقيمت الدعوى لمن وجد، ولمن لم يجد (حتى الآن)
و الذين كان عليهم أن يحاربوا ضدك، عليهم أن يطلبوه (العدو) منك"

ويدل الكثير على أن الأمر يدور في هذا المشهد حول تبرئة الميت ضد عدوه الرمزي، وأن هذا العدو يمثل الموت تمامًا، مثلما يمثله ست في أسطورة أوزوريس. وهنا انفصل المرء عن النموذج الأسطوري لعملية وراثة العرش، وعبر عن نفس الفكرة الأساسية، وهى مواجهة الميت لعدوه كموته بطريقة مختلفة تمامًا.

2- أخلاقيات الموت: فكرة محكمة الموتى

ومن هذا النموذج للتبرئة تطورت فكرة محكمة الموتى[12] خلال قرون قليلة. فالشر الذي تسبب في موت المتوفي، والذي انفصل عنه في النموذج الأسطوري وحوسب، يبحث الآن عنه في ذاته، كذنب يسأل هو عنه، ويجب أن يتطهر منه. ومن مواجهة الميت مع عدوه تنتج مواجهته مع ذنبه. وكما دار الأمر أساسًا حول تنصل الميت من الموت، وتبرئة نفسه أمامه، فإن الأمر يدور في نهاية قضية التحول الممتدة لقرون حول انفصال الميت عن ذنبه، وأن يبرئ نفسه أمام الإله القاضي. وبدلاً من "التبرئة ضد" صار الأمر "التبرئة أمام". وعملية البناء التدريجي لتصور محكمة الموتى من صورة الموت القديمة "الموت كعدو" تنتمي لأهم خطوط تطور تاريخ الديانة المصرية، مثلما تعد فكرة محكمة الموتى، الفكرة المركزية الأكثر تأثيرًا دينيًا في مصر. وقبل كل شيء يظهر المعنى المسيطر لفكرة محكمة الموتى في ضوء السؤال عن الأشكال

التي ظهرت فيها صور الموت المهيمنة.

وبجانب النموذج الأسطوري لعملية وراثة الحكم، كان هناك في الدولة القديمة – في منتصف القرن الثالث تقريبا – تصور لمحكمة في العالم الآخر، تبعًا لمثال محكمة البلاط الأرضية. وتنعقد هذه المحكمة فقط، ودائمًا فقط، إذا أحضرت حالة، وأقيمت قضية، ورفعت دعوى. ويجب على الميت أن يكون مستعدًا لكل أنواع الدعاوى ويعد لها العدة، فهى لن تكون أمام شاكين من البشر فقط، ولكن أيضًا من الجن أو الآلهة. وإذا لم يظهر الشاكي، فلا تعقد المحكمة. وقد سرى شكل المحكمة هذا كخطر من الأخطار الكثيرة، التي تميز حالة العتبة (البرزخ) بين الحياة الدنيا والحياة الأخرى، ولكنها في تصور المصريين ليست العتبة الحاسمة التي يجب على الميت أن يتخطاها.

هذه الفكرة تطورت أولاً وأكثر في أثناء الدولة الوسطى، وفي بداية الألفية الثانية قبل الميلاد، وظهرت في أحسن وجوهها تحت اسم "تعاليم مري كا رع" وهى نصوص تعبر عن حكمه ذلك الوقت:

القضاة الذين يحاكمون المذنبين

أنت تعرف أنهم، ليسوا معتدلين

في يوم محاكمة المحزونين

في ساعة تطبيق التعليمات

والسيئ أن يكون الشاكي عالما بالأمور.

لا تعتمد على طول السنين!

فهم يرون العمر كساعة.

عندما يبعث الإنسان بعد الموت

ستوجد أعماله مجتمعة بجواره

الخلود مثواه هناك دائما. (أي الآخرة)

أحمق من يفعل ما يذمونه.

من يصل (الآخرة) إليهم دون آثام

سيكون هناك كإله

يتحرك بحرية مثل سادة الخلود[13].

وهنا نجد أننا نتعامل بوضوح مع محكمة يقف أمامها كل فرد بعد الموت، ويجب أن يُسأل على يد قاض "عالم" عن حياته، التي تمر أمام أعينهما كفيلم في ساعة زمن. (وانطلاقًا من الموت كعدو) أصبح الموت ذنبًا جلبه العدو لنفسه، ويكون مسئولاً عنه أمام الإله العالم، وبناء عليه يكون أمامنا فكرة محكمة الموتى بالفعل في شكلها التقليدي: كمنظر لا يواجه فيه الميت عدوه، ولكنه يواجه حياته وذنبه وقاضيه.

والسؤال هو فقط، كيف انتشرت وأصبحت هذه الفكرة مقياسًا عاما في هذا الوقت، وكيف أثرت بصورة قوية في سلوك حياة طبقة عريضة من الناس في الدولة الوسطى. ويخاطب النص ملكًا، وربما كانت فكرة محكمة الموتى آنذاك لا تزال فكرة خاصة جدًا.

والآن أظهرت أبحاث أكثر حداثة على نصوص التوابيت، وأدب الموتى المكتوب على التوابيت في الدولة الوسطى، أنها لم تكن مراحل مختلفة في عملية تكوين فكرة محكمة الموتى[14]، ولكنها كانت أكثر من ذلك إذ يمكنها أن تعيد

بناء سياق شعائري، خرجت في إطاره محكمة الموتى شعائريا[15]. وسوف نعود لهذا في الفصل الثاني عشر بصورة أوسع، ولكنى هنا أريد فقط أن أذكر أهم الأشياء بصورة مختصرة، حتى أجعل علاقة هذه الفكرة مع صورة موت العدو واضحة. وأدب الموتى في الدولة الوسطى لم يعد حصرًا ملكيًا مثل أدب موتى الدولة القديمة – أي نصوص الأهرامات – ولكنه أصبح للموتى غير الملكيين أيضًا، فالنصوص لم تعد تُحفر على حوائط غرفة الدفن، ولكنها أصبحت تُكتب بحبر أحمر وأسود على الحوائط الداخلية لصناديق التوابيت، وجزء كبير منها نشأ من نصوص الأهرام مثلما كان الحال قبل ذلك أيضًا، والباقي جديد، ونشره أدريان دى بوك Adriaan de Buck من عام 1938 وحتى عام 1961 في سبعة مجلدات.

ويظهر من هذه النصوص، أن شعيرة محكمة الموتى تمثل نهاية التحنيط، ويُحتفل بليلة ما قبل الدفن كختام للتحنيط في شكل حراسة ليلية. وتقسم الليلة إلى اثنتي عشرة ساعة، ويخصص لكل ساعة مجموعة من الآلهة الحارسة، يقوم بأدوارها الكهنة[16]. وتقضى الليلة كلها في القرابين، والإراقة، والتبخير والتطهير، وقبل كل شيء التراتيل. وتظهر النصوص الكثيرة الطويلة والمهمة هذه الشعيرة (حراسة الساعة) كإطار وظيفي.

هذه النصوص تواجهنا بتصور محكمة الموتى، التي تأثر تشكليها إلى حد كبير بالنموذج الملكي للعملية الأسطورية بين حورس وست، فالميت، كأوزوريس حكم له بحقه الكامل ضد ست، أو بالأحرى الموت، بيد أنه لا يستطيع استعادة حياته على الأرض، ولكنه يحصل على الحياة في عالم آخر، ومن ثم يندمج في الوجود الكوني، ويصبح أوزوريس الملحمي ملكًا للعالم السفلي وحاكمًا

على الموتى، ويخلف الميت الحالي أوزوريس، ويسمى أيضا أوزوريس، ويساويه ويصبح واحدًا من معيته. ولا يحصل الميت فقط على حياة، ولكنه يحصل أيضًا على وضع شخصي واعتراف، كما يحمل اسم الإله وبالإضافة إلى ألقابه واسمه يمنح الصفة "مبرأ". لقد هزم ست، وهذا يعنى أنه انتصر على الموت، فست لم يقتل مرة واحدة فقط، ولكنه رغم ذلك يهدد ضحاياه دائمًا بهجوم ناسف لا رجعة له. وشيء أساسي لصورة الموت هذه، الموت كعدو، هو صنع ست الذي وصفناه في الفصلين الأولين بأنه تقطيع وعزلة. ومن هذا الموت استطاع أوزوريس أن يشفي بمساعدة الجهود الموحدة لكل من إيزيس ونفتيس، وحورس وتحوت وأنوبيس، ولكن ست لا يستسلم، فهو ما زال يهدد أوزوريس بالفناء، وهذا هو الموت الثاني الذي يجب التغلب عليه تحت كل الظروف، ومن ثم يجب صده وإذلاله ومحاكمته ومعاقبته. والصراع مع ست ننظر إليه كدفاع ضد الموت الثاني، كما هو الحال بالنسبة للتبرئة في محكمة الموتى. والانتصار على العدو له نفس معنى البراءة من الذنب الدنيوي، وهنا يوجد المشترك الحاسم للمفهومين القديم والحديث. ففي النصر على ست في عملية وراثة الحكم، وأيضًا بالبراءة في محكمة الموتى يكون الميت هو الذي لاقى الموت الأول، وأنقذ قبل الموت الثاني، أى الموت النهائي. ويؤدى به الموت الأول للانتقال إلى الخلود الذي يحصنه ضد كل موت تالٍ أو نهائي. وتنظم محكمة الموتى الانتقال إلى العالم الثاني الذي يسترد فيه تكامله وهويته وشخصيته.

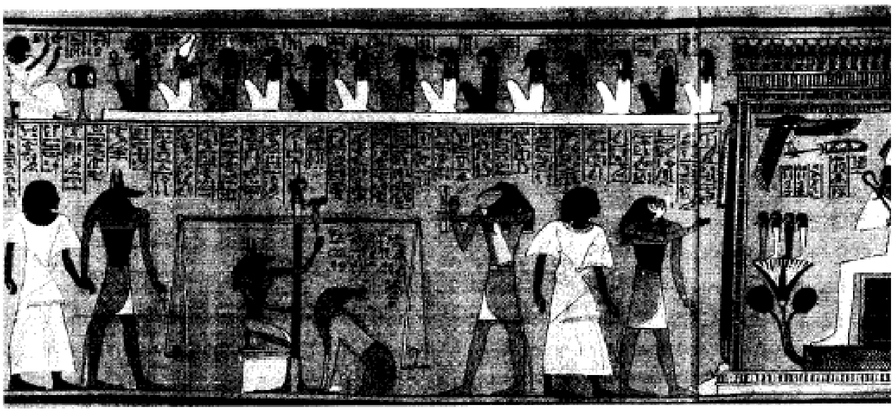
والآن تعطينا نصوص التوابيت نظرة خاطفة في التصوير شعائريا لمحكمة الموتى في شكل ترانيم طقسية، وهى تستحضر لنا فكرة التبرئة في أوثق ارتباطها مع التحنيط والمومياء. وينظر إلى الذنب والادعاء والعداوة.. إلخ

على أنها أشكال من النجاسة والتعفن – أو كما يقال أشكال فاسدة غير مادية – يجب إبعادها، لنقل الميت إلى حالة النقاء، لمقاومة التعفن والتحلل. والتبرئة هى مومياء أخلاقية. وعندما ينتهي تحنيط الجثمان، يتولى الكهنة العمل بعد

ذلك، ويمتد عمل التطهير والحفظ إلى الشخص كله. والكلمة المصرية للمومياء هى سعح "S^{c}ḥ"، وتعنى أيضًا "كرامة" و"نبل". وكمرحلة أخيرة لمحكمة الموتى يعبر الميت، ويمنح لقب "نبيل المومياء" لمعية أوزوريس في العالم السفلي. لقد بُرئ أمام الادعاء وطُهر من كل خطأ وذنب – وحتى حماقات الطفولة – يمكن أن تمنعه من الانتقال إلى العالم الآخر.

وفكرة محكمة الموتى في شكلها الكلاسيكي (التقليدي)، كما نظم قوانينها الفصل 125 من كتاب الموتى، تعنى في بعض النواحي العودة للنموذج الملحمي الأصلي، فهنا لا يظهر الميت كمدع، ولكن كمدعى عليه، عليه أن يبرأ نفسه أمام القاضي الإلهي بأن يقرأ قائمة طويلة بكل الخطايا المحتمل أنه ارتكبها، ويؤكد أنه لم يقترفها، وذلك بوزن قلبه في ميزان مقابل رمز الحقيقة – العدالة – النظام، وهو ريشة (شكل 6، 66). ومع كل كذبه تهبط كفة الميزان التي بها القلب. أما القلب الذي يثبت إنه ملىء بالكذب فيتم التهامه من قبل وحش، نرى فيه شخص الموت الثاني. وهنا يدور الأمر حول كائن، يخدم في الدفاع ضد الشر، ولا يخدم الشر نفسه. أنه يعمل في صف أوزوريس، لا في صف ست. وإذا ابتلع هذا الوحش الميت، فهذا يعنى أن الميت أصبح بهذا

عنصرا للشر، وانكشف أمره كأحد أتباع ست.



صورة رقم 6

محكمة الموتى. أنوبيس يقود الميت إلى ساحة المحكمة ويستخدم الميزان لوزن القلب مقابل رمز ماعت (ريشة). ويكتب تحوت النتيجة. كتاب موتى حونفر (لندن، المتحف البريطاني، 1300 قبل الميلاد تقريبا)

وبأخلاقيات مطورة للعالم الآخر يأخذ هذا الأمر في التضارب وتصبح ملامحه مهددة، فهو لا ينشطر إلى جنة ونار، ولكنه يتطور إلى ملمحين، الأول ناسف للأشرار، والآخر هانئ للأخيار.

وفي نقوش متأخرة من القرن الرابع قبل الميلاد، وُصفت محكمة الموتى بالكلمات التالية:

لا فرق هناك بين الفقير والغني

ولكن المهم، أن الإنسان ليس به نقص

ميزان وثقل موجودان أمام سيد الخلود

لم يعف أحد، من مواجهة الحساب(17)

في هذه الكلمات تظهر صفات محكمة الموتى، التي لا يمكن تجنبها لأنها ملزمة للجميع.

ومحكمة الموتى تعنى أقصى الروحانيات والأخلاقيات للفكرة الملحمية لتبرئة الميت ضد الموت. وهنا أيضًا يحدث انشطار، ويتم التفريق. وهنا أيضًا ينشطر شكل ست إلى ذنب الموت من ناحية وإلى الوحش المفترس للقلب من ناحية أخرى. فذنب الميت هو الذي يعترض تحوله إلى الشكل الخالد لروح الأجداد المتجلية. وهذا هو التعبير المصري عن أفكار بول "لأن أجرة الخطيئة هى موت" (رومية 6، 23 نسخة الملك جيمس). ويقف الذنب كاتهام شامل يجب أن يُبرئ منه الميت، وعلى عكس التفكير القانوني الآن يقع على الميت عبء الإثبات: عليه أن يثبت براءته. ويتوقف الأمر الآن على قدر التزامه بالعدالة، وأنه في أثناء وجوده على الأرض (حياته) حافظ على معايير العالم الآخر، ولكن هنا تعضده الآلهة. ويسعى أنوبيس أن يُبقى الميزان متوازنًا، ويسجل تحوت نتيجة رابحة، ويترافع حورس نفسه عن الميت. أما الآلهة فلا حول لها أمام الشر، ولا يمكن للميت أن يُدان في شكله المبرأ المتجلي، ولكن عليه أن يختفي من العالم. وهذا هو الموت الثاني.

وترتبط فكرة الموت الثاني بشعيرة التحنيط، فبعد حدوث الموت الطبيعي كموت أول يخضع الميت لعملية شعائرية طويلة تهدف إلى الشفاء من الموت الأول وتجنب الموت الثاني. وبالنسبة لتصور الموت الثاني يواجه المرء دائمًا في السياق بعادات الموتى، التي تمارس كدفن ثانوي. والدفن الثانوي له معنى الميلاد الثاني، العودة إلى الوجود (الحياة) ليس للأحياء، ولكن للأرواح المتجلية للأجداد. وإذا لم ينجح تحول الميت هذا إلى الشكل الخالد لروح الأجداد، فيظهر

الموت الثاني النهائي. وفي مصر يلعب وضع الميت في التابوت والدفن الدور الثانوي أو النهائي للدفن كميلاد في الخلود.

ويمكننا النموذج الملحمي من تحليل المعايشة المعقدة، وتصبح من خلال التفريق "ممكنة المعالجة"، فالميت يفسر على أنه ضحية قتل؛ والموت – أو بالأحرى سبب الموت – يأخذ شكل ست. وحالة فقدان الحياة تعنى حالة لاشعور لازمة "بين بين[18]" betwixt and between، بين هنا وليس هنا، الحياة الأرضية والحياة المستقبلية، التي أصبحت مرتبطة بالنقاء الأخلاقي. وهذه الحياة تسري كحياة في عالم آخر، ولكن القبر بنى منطقة اتصال، أو نقطة اتصال بين هنا وليس هنا. والربط بين العالمين يرمز له بالشكل الملحمي لحورس وبشخص الابن والمنتقم في أوزوريس. وحالة العتبة للميت تمضي عبر حدثين مباركين للحالة النهائية: الميت يصبح "كروح متجلية" في عالم آخر، والابن يأخذ مكان الأب، تبعًا لنموذج حورس الذي أعطى تاج مصر. وكلا الحدثين يظهر نتيجة محكمة الموتى والتبرئة. والتبرئة تعنى إعادة الهوية الشخصية والتكامل كعضو من الكثير. والشخصية تبعًا للتصور المصري عضو من الكثير أو المجموعة. وأسطورة أوزوريس وإيزيس وحورس وست تقدم النموذج لهذه المجموعة. والموت – في شخص ست – يتغلب عليه وينحى، والتكامل المفقود يعود للميت ثانية، بربطه شعائريا بالمجموعة الثلاثية أوزوريس – إيزيس – حورس.

3 - معنى الحياة في فكرة محكمة الموتى

وإذا سألنا أنفسنا – كما تساءلنا في صور الموت التي تناولناها سابقًا – عن كيفية تأثير صورة الموت هذه كعدو في الحياة، وكيف توجه هذه الصورة سلوك الفرد في حياته، فسوف تظهر أمام أعيننا في الحال مشكلة النموذج الملحمى: (سنجد أنها) لا تبين التوقعات الأخلاقية لقاضى الموت. وهكذا لا يمكن لأحد أن يكون واثقا، أنه سيخرج بريئًا؛ ولا يمكن لأحد أن يعرف بالضبط، إلى أي مدى يمكن أن يصل الاستثمار الأخلاقي في مشروع الموت، فلا توجد تعاليم لقوانين مكتوبة أو غير مكتوبة يقوم عليها الحكم في محكمة الموتى، والتي يأمل الإنسان من خلال اتباعها في أثناء الحياة، أن يرضى قاضى الموت.

هذه المشكلة تُحل سواء بالشكل التقليدي (الكلاسيكي) أو بالشكل الديني الذي قبلته المحكمة في الدولة الحديثة. والآن أصبح الأمر واضحًا، فالمرء يتصور محكمة الموتى كشكل عام لا يمكن الفرار منه. وكل فرد عليه أن يعبر هذه العتبة. والآن أصبحت قواعد الدخول إلى العالم الآخر مقننة، ومن ثم يختفي النموذج الملحمي تمامًا، والعملية كلها تشبه الآن امتحانًا أكثر منها عملية قضائية.

وعلى الميت أن يمثل أمام أوزوريس، رئيس محكمة الموتى، وأمام القضاة الاثنين والأربعين (شكل 7). ولا يفاجأ الميت بكل الاتهامات الممكنة التي يدعيها أي شاك ضده، فهو يعرف الاتهامات مقدمًا، وعليه أن يوضح براءته، وقد رتبت كل الاتهامات الممكنة والأخطاء التي تمثل عقبة أمام السماح له بالدخول إلى العالم الآخر أبجديًا في قائمتين، الأولى بها 40 ذنبًا والأخرى بها 42 ذنبًا، وهنا توجد سلسلة من التداخل بين القائمتين، وعلى الميت أن يقرأ

هاتين القائمتين، ويؤكد براءته من كل ذنب بصورة واضحة. ويقرأ القائمة الأولى على أوزوريس، والأخرى على القضاة الاثنين والأربعين، وفي أثناء هذه القراءة يكون القلب موضوعًا على الميزان (شكل 6، 66)[19].

وبقراءة هاتين القائمتين بالنفي –"أنا لم أفعل س، أنا لم أفعل ص" يطهر الميت نفسه من كل الأوزار، التي تمثل "المواد الضارة أخلاقيًا"، والتي يمكن أن تؤثر في هلاكه تمامًا، وهكذا يدخل العالم الآخر في حالة من النقاء الخالد. وقد أعيدت صياغة المتن في كتاب الموتى:

المتوفي (فلان ن ن) طُهر من كل الشرور، التي اقترفها
ونظر إلى وجه الآلهة

وهنا لا يوجد حديث عن البراءة والنقاء. فلا يوجد أحد بلا ذنب، ويتوقف الأمر عما إذا كان المرء في وضع يمكنه من تطهير نفسه من الذنوب أم لا.

وفي عنوان الفصل الخامس والعشرين بعد المائة، تم وضع أسباب التطهير في علاقة وثيقة مع النظرة المباشرة للآلهة. وتبعًا للفهم المصري لا يوجد أحد (ربما باستثناء الملك)، أثناء حياته يمكنه النظر إلى الآلهة، أو أن تكون له رؤية، أو أن يدخل إلى عالم الآلهة، وقبل العصر اليوناني – الروماني[*] لا يوجد أي أثر للشامانية أو النبوة أو التصوف في مصر. وكل أشكال الاتصال المباشر مع عالم الآلهة تدل على الحياة بعد الموت، وهذا ما قاله عازف القيثارة من قبر طيبة رقم 50:

كل إله خدمته على الأرض

(*) يبدو أن مؤلف الكتاب قد نسى أن هناك أنبياء عاشوا فى مصر أو زاروها مثل سيدنا إبراهيم و سيدنا موسى. (المترجم)

تخطو أمامه (الآن) من محيا إلى محيا[20].

وحتى الموت لم يكن معبرا تلقائيا للحضرة الإلهية. بل على العكس: إلى عالم الموت، الذي ينتقل إليه الإنسان بعد الموت تبعًا للتصور المصري هو عالم معكوس رفع فيه النظام الإلهي. وعلى الميت أن يجتاز هذه الحالة، حتى يدخل إلى المكان المنشود بالقرب من الآلهة. والشرط الحاسم لهذا هو سلوك حياة أخلاقي، يمنعه من اقتراف أحد المحرمات الاثنين والثمانين. وكل ذنب أو خطأ لم يستطع الميت أن يتطهر منه في محكمة الموتى، سوف يبعده عن نظر الآلهة، ويُنفي من حضرة الآلهة إلى منطقة لا تصل إليها أشعة شمس الليل[21].

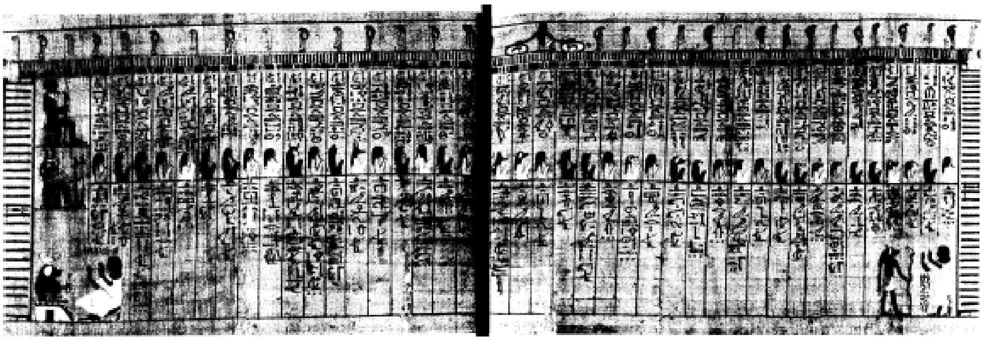
ولأننا هنا نسأل عن تصور الموت وليس عن مفهوم أخلاق المصريين القدامى، فإننا لا نحتاج إلى الخوض في تفصيلات كل المحرمات الاثنين والثمانين، التي يترافع الميت من أجل إثبات براءته منها[22]. ونكتفي بأننا تأكدنا من أنها تربط ثلاثة أشياء معًا:

أ) قواعد عامة مثل "لم أقتل"، "لم أقترف خطأ ضد أحد"...وهكذا.

ب) تعليمات خاصة، مثل "لم أحجز ماء جاريًا، ولم أطفئ نارًا مشتعلة".

ج) قواعد لصحة أداء العمل، ولا سيما التعامل مع قياسات وأوزان: "لم أطفف في الميزان، ولم آخذ شيئًا من أوزان الميزان القائم".

والشكل التقليدي الذي أعطاه الفصل 125 من كتاب الموتى لفكرة محكمة الموتى، كان تأثيره على سلوك حياة الأفراد كبيرًا. وكتاب الموتى الذي صيغ فيه هذا التصور، ينتمي لأدب الموتى، ومن ثم للتجهيز السحري للميت، ولكن لا يوجد اعتراض على فهم أن هذا الشكل لتصور محكمة الموتى وإحصائها للخطايا التي يجب تجنبها كان له أهمية عند الأحياء. ومن هذا الشكل لمحكمة الموتى يمكن للمرء وبهذه الطريقة أن يكون مستعدًا، لتجنب ما يقرب من 80 محرمًا يشترط الاعتراف بها كذنوب سيئة كأساس للسلوك في حياته.



7 Der Tote beteuert seine Unschuld vor Thot (als Pavian) und den 42 Richtern. -

صورة رقم 7

الميت يؤكد براءته أمام تحوت (كقرد) والقضاة الاثنين والأربعين – كتاب الموتى لليل (لندن، المتحف البريطاني، 1400 قبل الميلاد تقريبا)

ويمكن لكتاب الموتى أن يخدم كمرشد للاستثمار الأخلاقي، الذي يكمل به المصري تكاليفه المادية لبناء قبر وتأسيس عبادة الموتى، لجعلها أساسا تقوم عليه الحياة بعد الموت. وأنا أعتبر هذا الفهم أكثر قبولا من تصور الفصل 125 من كتاب الموتى، الذي كان هدفه فقط هو مرافعة حامية أمام سحر محكمة الموتى[23]. وبالتأكيد فإن الفصل 125 من كتاب الموتى هو فصل سحري مثله مثل كل أدب الموتى، ولا يوجد شك في ذلك. وهذه النصوص سحرية بمعنى؛ أنها تكسب "الأعمال والأقوال الدينية" القدرة على الشفاء، وهذا ليس من أجل الجماعة ولكن لمصلحة الفرد ومن أجل تبرئته شخصيا. وأنا لا أنكر – بأي شكل – الصفة السحرية لهذه النصوص، ولكنى أنكر التصور الذي جعل المصريين يعتمدون في هذا الشأن على السحر فقط. ولا شيء يجبرنا على قبول هذا، لأنه من غير المحتمل على الإطلاق – كما أنه من السهل إظهار – أن المصريين في حالات مماثلة لم يعتمدوا على السحر فقط. وعلى سبيل المثال في التحنيط فهم لم يكتفوا بالأحجبة والتمائم السحرية، ولكنهم استخدموا كل معرفتهم التشريحية والكيميائية. وحتى في معالجة الحوادث والأمراض استخدم الأطباء – وهم في الوقت نفسه سحرة – كل وسائل فنونهم الطبية، قبل أن يلجأوا في بعض الحالات الخاصة لوسائل السحر. ولم يحدث أبدًا أن حل السحر محل الطب، ولكنه كان يكمله فقط، ومن ثم فعندى أن لا شيء يشير أن المصري في محكمة الموتى كان "يبعد" السحر عن الأخلاق ، بدلاً من استخدامه مكملاً.

ومن ثم يمكننا ببعض التأكيد أن ننطلق من أن محكمة الموتى وقوانين قاعة المحكمة "للحقيقتين" لم يحسما مصير الروح في المستقبل فقط، ولكنهما يحددان سلوك الحياة الأرضية للفرد في جزء معين. وتلقى فكرة محكمة الموتى ظلاً كبيرًا على الحياة الفردية بطريقة تماثل وجوب تأسيس قبر ضخم وتجهيزه. ويبدو أن الاستثمار الأخلاقي في مشروع الموت لم يكن أقل من الاستثمار المادي، بل إنه يوجد نص مصري – شاهد عليه نقوش قبر لسيرة حياة من القرن 14 قبل المسيح – يعبر عن ذلك بشكل مسهب، وأن المؤلف واسمه "باكي" قد جعل من "قوانين" محكمة الموتى أساسًا لسلوك حياته[24].

أنا نبيل سعيد حول ماعت
أحذو حذو قوانين "قاعة العدالتين"
لأنني أصبو أن أصل إلى مملكة الموتى
دون أن اربط اسمي بأي نذالة
دون أن أفعل الشرور مع الناس
أو شيئا تلومه الآلهة[25].

أما ما يسميه باكي بـ "قوانين قاعة العدالتين"، فهو ليس إلا الشرور الاثنين والثمانين، التي يجب أن يبتعد عنها الإنسان في محكمة الموتى. وفي هذه النقوش من القرن الرابع عشر قبل الميلاد يؤكد المصري بشدة أنه راعى معايير محكمة الموتى من البداية كأساس لسلوك حياة أرضية.

كما كشف عالم البرديات راينهولد ميركلباخ Reinhold Merkelbach من مدينة كولونيا عن ربط آخر لفكرة محكمة الموتى مع عالم الأحياء. فقد وجد في برديتين يونانيتين من مصر صياغة لقسم الكهان عند دخولهم إلى سلك الكهانة في أي معبد:

لن آكل ما هو محرم على الكهنة

لن أقطع بالسكين... أو أجبر أحدًا آخر، بأن يفعل ما هو محرم

لم أقطع لمخلوق رأسه

لم أقتل أي إنسان

لم أتعامل مع أناس غير أنقياء

لم أجامع صبيا

ولم أنم مع زوجة أحد آخر

لن آكل أو أشرب ما هو محرم أو ما ذكر في الكتب (أنه محرم)

يجب ألا يبقى شيء عالقا في أصابعي

لن أزن في الجرن أي حبة

ولن آخذ ميزانًا في يدي

ولن أمسح أي أرض

ولن أطأ مكانًا غير طاهر

ولن ألمس صوف ماعز

ولن ألمس سكينًا، حتى يوم موتى[26].

هذه الكلمات تشبه بصورة مدهشة الصياغات السلبية للفصل 125 من كتاب الموتى، غير أن الكلمات كتبت هناك في الزمن الماضي، بينما هنا كُتب بعضها في المستقبل والباقي في الزمن الماضي، وقد فسر ميركلباخ هذا الاختلاف على أنه: "كل حدث صيغ في الزمن الماضي، هو الذنوب الكبيرة؛ التي لا يسمح لمرشح منصب الكاهن أن يقترفها. أما باقي التعهدات الأخرى فإنها تدور حول أعمال يجب على المرء ألا يقترفها في المستقبل"[27] هذان النوعان من الذنوب يذهبان معًا إلى القائمة (أ) من الفصل 125 من كتاب الموتى، وهى الذنوب الكبيرة التي يجب ألا يقترفها أحد، والتي لا تسمح لمرشح منصب الكاهن – إذا اقترفها مسبقًا – أن يصبح كاهنًا، وأيضا الأفعال الأكثر تخصصًا، والتي يقسم الكاهن باجتنابها عندما يتولى هذا المنصب. ولقد تتبع رينهارد جريسهامر Reinhard Grieshammer اكتشاف ميركلباخ على أنه Sitz im Leben[*] (الفصل 125 من كتاب الموتى)، ومن ثم فسره على أنه فكرة محكمة الموتى في شكلها التقليدي وصياغتها. وفي كتابي ماعت انضممت لهذا التفسير ولقد لاقينا كلنا بعض النقد، لأننا أغفلنا الترتيب الزمنى، وتناولنا نصًا مدونًا بداية باللغة اليونانية، ومثبتا قبل مائة وخمسين عامًا. وقد

(*) يرى الكثيرون أن هذا المصطلح يجب عدم ترجمته، ويستحسن تركه كما هو باللغة الألمانية، ويترجم البعض هذا المصطلح بالإنجليزية بـ sociological setting، أى وضع اجتماعى. (المترجم)

استطاع يواخيم ف. كِڤاك Joachim F. Quack أن يجد الأصل المصري للقسم اليوناني للكهان في الأجزاء التي صدرت باسم "كتاب المعبد" وهو دليل ضخم للمعابد، ومن ثم أصبح هذا النقد لا محل له. ولقد كتب "كتاب المعبد" باللغة الهيراطيقية، وأُلف باللغة المصرية الوسطى. ولقد وثّق كِڤاك النص بأنه من الدولة الوسطى. وأنا لا أريد أن أذهب إلى هذا البعد، ولكن قسم الكاهن وصياغته المشابهة للفصل 125 من كتاب الموتى بصورة مدهشة أثبت انتسابه للفترة التقليدية (الكلاسيكية) للتاريخ المصري على أي حال[28].

وهنا يكون من غير المهم نسبيًا، إذا كان المرء قد تصور أن محكمة الموتى قد شكلت تبعًا لمثال ترسيم بالكاهن أو أن ترسيم الكاهن شكل تبعًا لمثال تصور محكمة الموتى. ولكن المهم في سياقنا هو الربط على سبيل المثال بين تأثير صورة الموت في عالم الحياة المصرية والتداخل بين القبول في مملكة الموتى والقبول في سلك الكهان، والعامل المشترك بين هذين القبولين يوجد في القرب من الإله والارتباط به و"مشاهدة وجه الإله" وحول هذا الهدف يدور الأمر حول ديانة المعابد وأيضًا العالم السفلي.

وهناك صفة مميزة لمحكمة الموتى على الأقل في شكلها الأساسي، الذي يعطيه لها الفصل 125 من كتاب الموتى، ولا يسمح أن يوجد لها مثيل. هذه الصفة هى التأكيد على العلانية. فالميت عليه أن يؤكد براءته أمام "كل العالم"، وهذا يعنى أيضا البلد كله (مصر)، وتظهر هذه العلانية على مستوى البلد رمزيًا من خلال قضاة المحكمة الاثنين والأربعين، فهم يمثلون الاثنين والأربعين إقليمًا

المقسمة مصر إليها، التي واجهنا ارتباطها الديني لفكرة أن مصر بلد مقدس مقترن بـ "النظرة المحنطة" والتي ينظر بها المصري إلى العالم. ولقد تغير التقسيم الإداري الداخلي مرارًا لمصر منذ الدولة القديمة وحتى العصر البيزنطي؛ والعدد 42 وكل أسماء الأقاليم وعواصمها أصبحت في وقت ما قانونية وارتقت في مرتبة النظام الديني. وفي معابد العصر المتأخر لعبت هذه الجغرافيا المقدسة geographia sacra دورًا كبيرًا سوف نعود إليه في الفصل الخامس عشر، وتقوم هذه الجغرافيا على القضاة الاثنين والأربعين في محكمة الموتى. وهذا التمثيل الواضح للبلد كله، وهو أكبر جمهور ممكن، يجب التفكير فيه عند الشهادة، وهذا مهم جدًا للمصري عند تكوين محكمة الموتى. فالميت عليه أن يثبت براءته أو إدانته أمام كل العالم، وعلانية هذه الشهادة تمنح الحكم قوة القوانين.

وبصياغة فكرة محكمة ما بعد الموت، وجعلها دينية كما هى في الفصل 125 من كتاب الموتى قطع المصريون في الألف الثانية قبل الميلاد خطوتين ناجحتين. فقد نقلوا بكل حزم أفق تحقيق التعامل الإنساني والسعى إلى العالم الآخر. ولم يتركوا الحكم النهائي حول سلوك الحياة الأرضية لا للدولة ولا إلى العالم الآخر، ولكن تركوه للآلهة. وبهذا تم اتخاذ خطوة مهمة في اتجاه تقديس الأخلاق، والتي لم تعد تصبح شيئًا خاصًا بالحكمة البشرية، ولكنه شيء خاص بالحكم الإلهي وأيضًا بالإرادة الإلهية. ولقد ظهرت هذه الخطوة بعد ذلك في الإنجيل، لأن الله لا يظهر هنا كقاضٍ ولكن كمشرع للقوانين. إلا أن الفكرة

المصرية لمحكمة الموتى تنزع حكم الدرجة الأخيرة حول نجاح الحياة البشرية بطريقة حاسمة من القوى الدنيوية والمصالح وتضع معايير للتعايش على أسس مثالية. وهنا يبدأ التطور في مجال صور الموت وشعائره، هذا التطور الذي سرعان ما امتد إلى الحضارة كلها دون شكل معين، ثم انتشر إلى العالم غير المصري.

لقد عرضنا نشأة فكرة محكمة الموتى، ونريد بعد ذلك أن نلقى نظرة على تاريخ تأثيرها، ولقد ترسخ في التقاليد الغربية المتأخرة بصورة حية أن مصر هى موطن هذه الفكرة، ومصدر المعرفة الغربية عن محكمة الموتى المصرية كان من خلال ديودور وپورڤيريوس، إذ تناول پورڤيريوس Porphyrios محكمة الموتى في كتابه "الامتناع De abstinentia" وقد كتب پورڤيريوس – عن إحدى جنازات النبلاء – تؤخذ الأحشاء بمفردها وتوضع في صندوق (Kibotos). وبعد كل الشعائر الممكنة التي يؤديها المصريون للموتى، يأخذون الصندوق ويطلبون من الشمس الشهادة. ثم يتكلم أحد المحنطين نيابة عن الميت والكلمات الملائمة (لهذه المناسبة) ترجمها شخص يسمى إيوڤانتوس من لغته الأصلية:

> **يا سيد هليوس، وأنتم يا كل الآلهة، يامن أعطيتم الإنسان حياته، خذوني وقودوني كساكن عند الآلهة الخالدة، لأنني وقرت الآلهة، كما علمني والدايّ، طوال حياتي، وأيضًا هؤلاء الذين منحوني الحياة بجلتهم. أما الناس الآخرون فلم أقتل أحدًا منهم، ولم أغتصب شيئًا استأمنوني عليه أو غير ذلك، أو اقترفت ذنبًا دون إصلاحه.**

وإن كنت قد أذنبت في حياتي، بأني أكلت أو شربت شيئًا محرمًا، فأنا لم أذنب، ولكن كل هذا – ويشير إلى الصندوق – في هذه الأحشاء. وبهذه الكلمات يرميها في النهر، أما باقي الجسم فينظر إليه على أنه طاهر، ويحنط. ومثل هذه المرافعة تعتبر مهمة أمام الآلهة، فيما يخص ما أكله أو شربه أو أي ذنب آخر[29].

ومثل هذا التقرير يعطينا انطباعًا غير حقيقي، بأن الأحشاء هى كبش الفداء. فهو تصور غير مصري بالمرة، فهى تخرج بالفعل، ولكن ليس للتخلص منها لأنها غير طاهرة، ولكنها توضع في أوانٍ خاصة تسمى أواني كانوبية، وتدفن مع الميت. ولكن من ناحية أخرى يدهش المرء، مما ذكره إيوڤانتوس عن "مرافعة" الميت – فهذا ما يطابق تمامًا البراءة من الذنب في الفصل 125 من كتاب الموتى. فالأكل والشرب، اللذان يسميان في الديانة اليهودية بـ "حلال Kaschrut" لا يلعبان هنا أي دور خاص على عكس الأمر في قسم الكاهن، الذي يرتبط ارتباطًا وثيقًا بفصل كتاب الموتى، ولكن ربما يكون هذا قد تغير في العصر المتأخر، ففي هذا الوقت كان لكل إقليم محرمات من المواد الغذائية. والمثير للاهتمام هو الربط الوثيق بين التبرئة والتحنيط. ويظهر عند إيوڤانتوس الانطباع كما لو كانت التبرئة تبنى الجزء القانوني (الديني) من عملية التحنيط ويمكن أن يطهر الجسم من الذنب، في شكل المواد غير العضوية الضارة. ومحكمة الموتى تظهر هنا كأنها عملية تطهير جسدي بغرض الحفظ الأفضل. وبخروج الأحشاء تخرج الذنوب أيضًا من الجسم. أما أن هذا الارتباط بين التحنيط ومحكمة الموتى يطابق فعلاً النص الشعائري الأصلي لتصور محكمة الموتى بالحرف، فقد ذكرته أنا، وسوف أعود إليه في الفصل الثاني عشر.

وقد اعتمد عرض چون مارشام John Marscham "الأخلاق والانضباط المدني ethica et civilis disciplina" للمصريين على معلومات پورڤيريوس. وقد صدر كتاب مارشام "تأريخ الشريعة المصرية والعبرية واليونانية canon chronicus Aegyptiacus، Ebraicus, Graecus" عام 1672 وطبع عدة مرات. وكان واحدًا من أكثر أعمال التاريخ القديم تأثيرًا في القرنين السابع عشر والثامن عشر. وقد استشهد مارشام بالشهادة السالبة كـ "باعتذار الجنازة Apologia funebris" وقارن معناها كأساس أخلاقي بالوصايا العشر. وقبل زمن طويل من فك شفرة الكتابة الهيروغليفية، وقبل طبع كتاب الموتى المصري تناقش العلماء بالفعل حول مستوى الأخلاقيات المصرية، وتوصلوا إلى عقد مقارنة بين الشهادة السالبة وقوانين الكتاب المقدس[30]. وقد قادت معلومات پورڤيريوس "apologia funebris" عن المصريين القدامى إلى الوصايا الآتية، التي نضعها مقابل الوصايا العشر عند اليهود:

اعتذار الجنازة المصري	الوصايا العشر
1- تقديس الآلهة	1- لا آلهة أخرى
	2- لا صور (لا تماثيل)
	3- عدم الإساءة للاسم (للرب)
	4- تقديس السبت
2- احترام (إكرام) الأب والأم	5- احترام الأب والأم
3- لا تقتل	6- لا تقتل
	7- لا تزن
4- لا تسرق	8- لا تسرق
5- عدم اقتراف ظلم آخر	9- عدم الشهادة الزور
	10- عدم الاشتهاء

ولا تبنى هذه الخماسية عند مارشام القاسم المشترك لاعتذار الموتى المصري والوصايا العشر عند اليهود فحسب، ولكنها كانت أساسهما. فهذه هى الأخلاقيات التي تعلمها العبرانيون في أثناء إقامتهم في مصر وأخذوها معهم. كما تظهر المقارنة بالإضافة إلى ذلك، حق التقاليد اليهودية في أن يضيفوا إلى وصاياهم الوصية الخامسة "احترام (إكرام) الأب والأم"، والتي تخص العلاقة بين الإنسان والإله، والتي توجد في القائمة الأولى وليس لوصايا الإنسانية، والتي خصص لها القائمة الثانية.

ويعطى ديودور تصورًا مختلفًا تمامًا لشعائر محكمة الموتى في كتابه الأول "مكتبة التاريخ Bibliotheca Historica"[31]، وطبقًا لكلامه تعقد محكمة الموتى بين التحنيط والدفن. ويبحر بالجثمان عبر بركة – وغالبًا إلى جزيرة– يجلس على ضفافها 42 قاضيًا. والآن يستطيع كل فرد لديه شيء ضد الميت أن يقيم عليه دعوى، وإذا أدين الميت فلا يسمح للجثمان بالدفن. وإذا لم يظهر مدع أو أن الدعوى رفضت، فيمدح الميت من جميع الحاضرين ويدفن بعد ذلك بكل احترام. وقد احتفظ بعدد وافر من صور احتفال الموتى في حديقة البِرْكة في الدولة الحديثة. وهنا يتم بالفعل نقل مومياء صاحب القبر تجديفًا إلى جزيرة[32]. على أى حال لا أرى أي عرض للقضاة الاثنين والأربعين على هذه الجزيرة، وربما يكون ديودور قد كوَّن لنفسه رؤية لشعائر محكمة الموتى المصرية ليس تبعًا لنظرته الخاصة لمثل هذه العملية، ولكن تبعًا للصور الموجودة في القبور وخلط الأمور ببعضها. وقد قارن راينهولد ميركلباخ هذا التقرير بنصوص برديتي ريند Rhind، والتي فهمها كمحضر لمراسم جنازة

مينتسوفيس وزوجته، اللذين ماتا عام 9 قبل الميلاد[33]. ومن هاتين البرديتين يمضي مسار المراسم بطريقة عرض تمثيلية، إذ يقوم الكهان فيها بدور الآلهة بكل وضوح. وإذا جمع المرء هذا التقرير مع وصف مراسم الجنازة عند ديودور، تظهر صورة "معرض من عصر الباروك". ولقد أظهر عصر الباروك تأثره بتقرير ديودور، كما أولاه Jacques – Bénigne Bossuet في "خطاب عن التاريخ العالمي لعام 1681 (1681) Discours sur l'histoire universelle" اهتمامًا مفصلاً[34]. أما Abbé Jean Terrasson فقد عالجه في روايته "سيتى Séthos عام 1731 معالجة روائية[35].

وقد أظهر كل من Bossuet وTerrasson الارتباط بين فكرة محكمة الموتى والدولة بوضوح، فقد تعرف المصريون أولاً (هكذا كان يفترض في القرنين السابع عشر والثامن عشر بحق)، أن الدولة قامت فقط على أساس إيماني راسخ بخلود الروح ومحكمة مستقبلية، أفكار تقوم عليها الدولة وتوجد أيضًا في مركز الصورة المسيحية للعالم، وهنا أيضًا تؤدى جدارة الفرد به إلى مملكة الله، والتي يقاس بها المعايير الاجتماعية الإنسانية، كما يصيبه معيار عدم القبول على الأرض بجزاء الهلاك الأبدي في العالم الآخر[36]. وكلا المفهومين أسسا بديهتيهما على أن الإنسان zoon politikon أو حيوان اجتماعي عليه الإيمان بمحكمة إلهية وحياة بعد الموت.

وعلى العكس من ذلك يجد العهد القديم أن فكرة الحياة الأخرى والثواب والعقاب في الآخرة غريبة. وقد ظهرت هذه الحقيقة أول مرة في نهاية القرن السابع عشر للعيان، في نفس العقود التي أظهر فيه Bossuet أن مصر هى

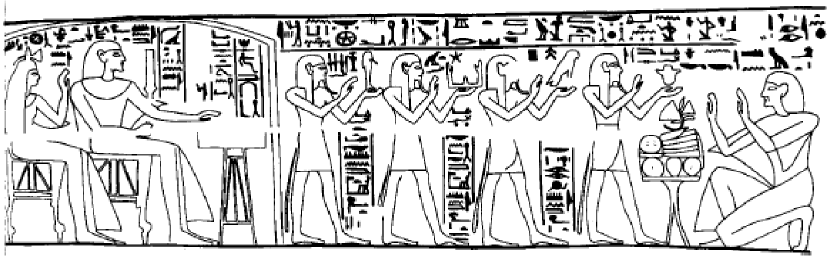
موطن هذه الفكرة. وقد أثار سبينوزا في كتابه "مقال سياسي – لاهوتي Tractatus politico -theologicus" الانتباه لهذه الحقائق لأول مرة، وقد أكد الأسقف البروتستانتي ڤيلهلم ڤاربورتون في كتابه ذي التسعة أجزاء "البعثة الإلهية لموسى The divine legation of Moses" هذا من وجهة نظر مسيحية(37). هذه الأفكار كانت بالنسبة لمصر القديمة بالفعل ثابتة كما هى عند العالم المسيحي. هل كان المصريون القدامى مسيحيين أفضل من الإسرائيليين؟ هل كان يجب البحث عن قصة الخلاص في مصر أفضل من البحث عنها في إسرائيل؟ هل كان يجب التخلي تمامًا عن التفريق بين قصة الخلاص في الدنيا؟ هذه كانت بعض الأسئلة التي هزت أسس الصورة المسيحية للعالم في القرنين السابع عشر والثامن عشر، فلقد نبعت من فهم للتصورات المصرية عن الموت والخلود، التي يستطيع أن يؤكدها علم المصريات الحديث فقط، والتصور المصري للخلاص من الموت من خلال التبرئة، لم يتوقف أبدًا عن خلب لب الفكر البشرى. وإذا كانت مصر قد استطاعت أن تصل إلى أن تبقى في الذاكرة الثقافية لأوروبا، فإن هذا سببه الأول هو مفهومها للموت وتصورها للتغلب عليه من خلال الاستثمار الأخلاقي.

الفصل الرابع

الموت بوصفه تفككا:
لشخصية الميت ومكوناتها

في الفصول الثلاثة الماضية لعب مفهوم "الشخصية" دورا كبيرا. فالجهود المبذولة للوصول إلى علاج للموت واسترداد الحياة لم تتركز على الجسم والروح فقط، ولكنها تعدتهما إلى شخصية الميت، التي تضم غير ذلك ملامح اجتماعية مثل الكرامة والحالة والشرف. ومفهوم "الشخصية" كما أستخدمه أنا هنا هو استخدام حديث، ولا مثيل له في مصر القديمة. إذ نُظر إليه على أنه مجمل الملامح المفردة لصورة الإنسان التي لها تعبيرات مصرية. وتظهر هذه المفاهيم المصرية دائمًا في نصوص الموتى، وتعد متون طقوس الموتى وأدبهم بمثابة مقام ممتاز "للخطاب الأنثروبولوجي"، ويكون الكلام في هذا السياق عن ارتباطه بملامح أو مكونات الشخصية، وفي الموت كما يبدو، تظهر شخصية الميت متفرقة إلى عدة ملامح أو مكونات تأخذ كل منها نوعًا خاصًا من الحياة. وحدث الظهور المتفرق هذا أسميه أنا "تفكك"، وعلى عكس صور الموت التي رأيناها للتمزق والعزلة فإن عملية التفكك ليست مأساوية ولا هدامة، ولكنها بمعنى معين مرغوب فيها بل ضرورية. والأمر الفاصل في كل الأحوال هو أن هذا التفرق في بقاع العالم المختلفة وملامح الشخصية الساعية إليه تدخل في علاقة جديدة مع بعضها البعض وتبقى مرتبطة مع بعضها البعض.

وينتمي لعناصر الشخصية هذه – والتي تُذكر دائمًا في نصوص الموتى – بالدرجة الأولى المفاهيم "الروح والقرين" واللذان يبقيان في مجال تصور، نسميه ونربطه بمفهومنا "الروح"، وبالكلمات "جسد" وجثمان والمومياء أيضًا (d̲.t , h̲ȝ t , sʿḥ) وينتمي له أيضًا بصورة قليلة المفهوم "آخ Ach"، والذي سميناه "روح الأجداد المتجلية" والمفهوم "القلب" و"الظل" و"الاسم" والهم الأكبر يتركز على الهدف، أن نحتفظ بوحدة الشخصية أيضًا رغم شروط التفكك، وهنا يلعب الربط بين الروح والجثمان دورًا كبيرا، بينما يوجد المفهوم "آخ" في مستوى آخر غير مستوى بقية المفاهيم، فهو لا يسمى عنصرًا "يملكه" المرء، ولكنه يمثل حالة "كون" المرء.



صورة رقم 8

أبناء حورس يحضرون القلب والروح والقرين وجسد المومياء للميت – رسم من قبر العمدة أمينمحات (طيبه رقم 163 – 1250 قبل الميلاد)

ويظهر على التوابيت الشبيهة بالإنسان في العصور المتأخرة متن مكتوب بصورة منتظمة على الجزء الأعلى من صدر المومياء هناك، حيث يجب أن تستقر الروح، عندما تأتى لتتحد مع الجثمان، وفي هذا المتن تذكر كل عناصر الشخصية المهمة:

أنت، أيها الآخذ الأرواح معك، وتفصل الظل

أيتها الآلهة، يا سادة الرؤوس الحية / رؤوس الأحياء

فلتحضروا الروح لأوزوريس خنتي إمنتيو

فلتوحدوا له جسده d̠.t **، ليصبح قلبه فرحًا!**

فلتأت روحه إلى جسده d̠.t **ولقلبه**
فلتأت روحه إلى جسده d̠.t **حائمة إلى قلبه**

فلتحضروها له أيتها الآلهة
في منزل بن بن في هليوبوليس
إلى جوار شو وجب وأتوم
وقلبه jb **ملك له مثل رع**
وقلبه ḥ3tj **ملك له مثل خبري**
طهارة لقرينك، ولجسدك d̠.t
ولروحك ولجثمانك

ولظلك ولمومياتك الشريفة

أوزوريس خنتي إمنتيو(1)

وهنا يدور الأمر حول اتحاد "الروح" و"الجثمان" وغير ذلك لإعادة تكامل الشخصية، التي أحصينا لها ما لا يقل عن ثمانية عناصر ومكونات مختلفة أو بالأحرى ملامح. أما البيتان الثالث والرابع فيدور الأمر فيهما حول مواقع الروح والجسد ḏ.t، اللذين يظهران هنا بدلاً من التقابل أو الربط المعتاد بين الروح والجثمان ẖȝ.t وفي البيتين الخامس والسادس يأتي إليهما القلب ويكمل الثنائي ليصبح ثلاثيًا. وينشطر مفهوم "القلب" في البيتين العاشر والحادى عشر إلى القلب jb– والقلب ḥȝtj، والأبيات من الثانى عشر المتممة وحتى الخامس عشر تحصى بعد إغفال تكرار ذكر القلب ستة ملامح/ مكونات للشخصية: القرين والجسد ḏ.t والروح والجثمان h ȝ.t– والظل والمومياء.

وفي قبر وازن حبوب أمنمحات من الأسرة 18 (TT 82) ذُكر ما لا يقل عن 14 مكونًا للشخص (اختفي منها اثنان)(2) إذ يظهر على الحائط الجنوبى للمعبد الصغير "شاهد" و"قبر" معًا بخمسة تشخيصات للقدر (القضاء والقدر Ŝȝjj، العمر ᶜḥᶜw ، مرفق للولادة Msḫn.t، التطور Rnn.t، إله الخلق الإنسانى Ḫnmw(3)) وعلى الحائط الشمالى تظهر مائدة القربان ᶜbȝ موازية للشاهد ᶜḥᶜ، وبعد فراغ كتب فيه غالبًا الروح و"القلب"، "روح الميت ḫȝ، جثمان ẖȝt.، ظل Ŝw.t وكل أشكاله المتحولة ḫ pr.w = f nb.w(4) وهذا المنظر هو بلا شك منظر فريد، ولا يوجد له مثيل في القبور الأخرى.

ولكن المنتشر والممثَّل هو منظر يقابلنا في ثلاثة قبور في طيبة في عصر

الرعامسة، وفي قبر بتوزيريس من العصر الهلينى المبكر[5]، وعلى توابيت[6] من عصر البطالمة المتأخر[7]. وهنا يظهر أولاد حورس الأربعة وهم يحضرون للميت قلبه[8] وروحه[9]، وقرينه[10] وجثمانه أو مومياءه (صورة 8)، وفي نصوص الطقوس لمعبد أوزوريس في دندرة يقول الملك لأوزوريس:

سأجلب لك عواصم الأقاليم: فهى جسدك

وقرينك، الموجود عندك

سأحضر لك اسمك، وروحك، وظلك

وشكلك (qj) **وصورتك: عواصم الأقاليم[11]**

هذه النصوص والمناظر تمر أمام أعيننا كتمهيد لمعرفة علام يدور هذا الموضوع، الذي كان له في نصوص الموتى دور كبير.

وفهمنا للإنسان هو أنه يسري خط ترسيم بين الجسد والروح، وبين الجسم والروح. وبالمصري يبدو هنا خط ترسيم آخر أكثر فصلاً، فهو يفرق بين الذات الجسدية والذات الاجتماعية للشخص. وينتمي للذات الجسدية بالطبع مفاهيم الجسد، الأعضاء، الجسم والجثمان، ولكن أيضًا الروح و"الظل" وينتمي – في المقابل لذلك – للذات الاجتماعية مفاهيم القرين، الاسم ولكن أيضًا المومياء، لأن الكلمة المصرية "للمومياء" تعنى نبيل أو كرامة، وتسمى بالدرجة الأولى حالة، فالمومياء هى الجسد كحامل للعلامة، ولاسيما علامة السيادة، التي تؤثر

على الحيز الاجتماعي، وتجلب للميت في العالم الآخر احترامًا. والقلب وهو الرابط بين الذات الجسدية والذات الاجتماعية، وإنجازه يوجد في تكامل هاتين الذاتين في شخصية كاملة.

وكون هذا التقسيم يخصص الروح مع الذات الجسدية، فهذا أمر مفاجئ. ألا يدور الأمر حول تصور الروح؟ بالتأكيد: فالترجمة التقليدية للتعبير المصري "با" هى "الروح" (Soul،âme) لم تأت من فراغ .

صورة رقم 9

الروح والظل في مدخل قبر – رسم في قبر إرينفر

(طيبة رقم 290 – عام 1250 قبل الميلاد تقريبًا)

فهى تقوم على شكل الطائر، الذي يمثل هذه الكلمة كتابة بـ(مالك الحزين ذو أجنحة صدرية) أما فن التصوير فيعرض هذا الملمح الشخصي في شكل

(صقر برأس إنسان). كما تقوم الترجمة أكثر من ذلك على تصور حرية التنقل التي ترتبط بها مع الروح. إذ إن الميت ينجح في شكل الروح في اجتياز عالم الموت، ويخرج منه إلى قاعة محكمة الموتى وإلى منزل أوزوريس وإلى حقول البوص والقرابين وإلى مركب الشمس. وكروح يكون لدى الميت القدرة على اتخاذ أشكال مختلفة، أحدها "الروح الحية"، التي يمكن للميت أن يعود في أشكالها مؤقتًا إلى الحياة الدنيا. وتنتمي الروح في منظور علم الشعوب لنوع "الروح الحرة"، التي يمكنها أن تفصل نفسها عن الجسم.

وتوجد الروح والجسم – في التفكير المصري – فيما يبدو كنقيضين، فهما ينتميان – إذا نظر المرء إلى النصوص – لبعضهما انتماءً وثيقًا ويذكران دائمًا معًا. وفي بردية حديث رجل لروحه (بردية برلين رقم 3024) يكون الحديث فيها حتى عن "جثمان الروح". وتؤكد الأبيات المناسبة على جسدية الروح، وأيضًا ارتباطه الوثيق مع الظل:

سوف أرطب ما فوق جثمانك
بحيث تجعل أي روح أخرى حاسدة، واهنة
لن أجعل الترطيب شديد البرودة عليك
بحيث تجعل أى روح أخرى حاسدة، ساخنة
سوف أشرب ماءً في منطقة الخلق، وأنصب مظلة
بحيث تجعل أي روح أخرى حاسدة، جائعة[12]

وتكون الروح والجسد وحدة واحدة، لا تنفصم إلا في حالة الموت، ولكنها تعود ثانية من خلال شعائر الموت بشروط الفصل.

والتمييز بين "الذات الجسدية" و"الذات الاجتماعية" حاسم، لأنه يؤثر في التركيب الأساسي للقبر المصري بمكوناته "القبر" و"الدفن". ويقوم كل قبر على الاختلاف الموجود بين غرفة الدفن المغلقة المانعة لدخول الهواء والماء على أرض بئر يملأ بعد الدفن؛ وبين بناء علوي ظاهر يمكن الدخول إليه، يستخدم في التضحية وتذكر الميت. وتجمع غرفة الدفن بين الحفظ المستتر لذات الجسم، وهى "وظيفة أسرار" للقبر، وبين البناء العالي –وهو على العكس – يعرض الذات الاجتماعية، أى وظيفة الذاكرة. ويسمى معبد الذكريات فقط بدون دفن باللغة المصرية "منازل القرين" (ḥw.t-Ꜣ3)، وهى تخدم الذات الاجتماعية للميت وحدها.

ا- الروح (با)

أ) الروح في السماء، والجثمان في العالم السفلي

وهدف شعائر الموتى هو إيجاد فصل بين الروح والجثمان، ووضعهما بعد ذلك في علاقة من جديد مع بعضهما البعض. وفي آخر إجراءات عملية الدفن وقبل الدفن، يجلب قربان للمومياء في العراء. وهذا ما جاء في متن قرابين مشهور، ذكر فيه القرين، والمومياء، والروح والجثمان معا:

يجب أن يقطع المرء الفخذ الأمامي لقرينك
والقلب لمومياءك
وروحك تصعد إلى أعلى
وجثمانك إلى أسفل[13].

وقبل أن يودع التابوت بالمومياء في غرفة الدفن، ومن ثم في العالم السفلي، يجب أن تصعد – في ضوء الشمس – الروح في شعيرة مكتملة. وتوجد عشرات المواضع الدالة على ذلك، وبالفعل يظهر المتن الملائم في نصوص الأهرام، ولكن هناك يستخدم المفهوم آخ بدلاً من الروح:

آخ (يصعد) إلى السماء
والجثمان (يهبط) إلى الأرض[14]

وفي نصوص الأهرام يلعب التوازي بين السماء والأرض دورًا محوريًا، فالملك الميت يصعد إلى السماء ليتولى حكم "أرواح الأجداد (3ḫ.w)، ويزاول في الوقت نفسه الحكم على الأحياء (ᶜnḫ.w) على الأرض في شكل ابنه، وهو حاضر في كلا المجالين، والعبادة هدفها الحفاظ على العلاقة بين السماء والأرض، وأيضًا بين "آخ" والروح والجثمان والملك الميت. هذا المفهوم الكوني لديانة الموتى الملكية ورث في الزمن التالي لتقليدين مختلفين: ديانة الموتى الخاصة، وديانة إله الشمس، ففي عالم الخطاب لكليهما وجدنا كلمات الروح إلى السماء، والجثمان إلى الأرض والعالم السفلي" مكررة بنفس العدد. وهنا في ديانة الموتى لا يدور الأمر الآن حول التوازي بين السماء والأرض والحكم في كلا العالمين، فصورة العالم أصبحت معقدة، إذ أضيف العالم السفلي إلى السماء والأرض. ففي مقابل عالم الأرض امتد العالم الآخر إلى السماء والعالم الآخر، وفيهما يكون الموت حاضرًا في شكل روحه وجثمانه:

روحك إلى السماء
وجثمانك إلى العالم السفلي![15]

مثل هذه الكلمات منتشرة جدًا في نصوص الموتى في الدولة الحديثة والعصر المتأخر[16].

لقد أظهرت (النصوص) الملمح الإيجابي للتفكك، فالفصل بين الروح والجثمان يمثل هدفًا تسعى إليه شعائر التجلي، وينتمي لتحول الميت إلى روح الأجداد المتجلية. ويكمل هذان الزوجان رغبات الموتى الأخرى حول التمثال، بأن يكون ميتهم حاضرا على الأرض في شكل التمثال وهنا لم يكن التفكير غالبًا في تمثال القبر فقط، ولكن في تمثال أو أكثر يستحق الموظف أن ينصبه في قبره كمنحة خاصة من الملك، لكي يستطيع بهذه الطريقة الاستمتاع بعد موته ببركة القرب من الإله على الأرض.

روحك في السماء
وجثمانك في العالم السفلي
وتماثيلك في المعابد[17]

لقد نشأت مؤسسة تماثيل المعابد في الدولة الوسطى (2000 – 1700 قبل الميلاد). ويدور الأمر هنا أصلا حول امتياز نادر، يمنحه الملك للوجهاء الكبار. وفي الألفية الأولى من الدولة الحديثة انتشر الأمر أكثر كامتياز للقبر الضخم كشكل للاستمرار، أو أن يحل محله مؤقتًا. ومن ثم يكون المميزون في أشكال تماثيلهم بالقرب من الآلهة، يتنفسون البخور ويسمعون الأناشيد ويشاركون في الأعياد. ونوع التماثيل المعتاد لهذه الوظيفة هو "التمثال المكعب"، وهو عبارة عن صورة من كتلة صخرية لرجل راكع على الأرض متدثر بمعطف

يغطى ركبتيه. وفي الدولة الحديثة (ابتداءً من 1500 قبل الميلاد) ظهرت تنوعات كثيرة تظهر المعروضات مرتبطة بشعار الآلهة (ناوس، صورة الآلهة، الرموز.. إلخ) ومن ثم يكثف – الميت بهذه الطريقة –علاقته بالآلهة أيضًا من خلال صنع الأيقونات. وفي وقت ازدهار هذه المؤسسة، يمكن أن نعرف، إلى أي مدى خدم المعبد أيضًا في مصر في التغلب البشرى على الفناء بعد الموت، وهذا بلا شك يسرى على الملك، الذي شيد المعبد بالفعل لإله، ولكن أيضا لنفسه كـ "نصب تذكاري شخصي"، كما تظهر نقوش الإهداء، ويسري هذا أيضًا على العدد المتنامي للذين يريدون أن يسمح لهم بأن يصطفوا في شكل تمثال معبد في هذه المستوطنة الأرضية المحاطة بالخلود الإلهي. وتستخدم صورة "التمثال المكعب" الكتابة الهيروغليفية في العصور المتأخرة لكتابة كلمة "ممدوح":

ويوجد أيضًا مواضع تفسر هذا الشكل الثلاثي بطريقة أخرى. ويكمل متن كمثال السماء والعالم السفلي حول القبر:

فلتتوحد مع أذرع أهراماتك في المقابر

عندما تسير في الأرض مع المتجلين
روحك تصعد للسماء
وجثمانك يستقر في العالم السفلي[18]

وفي شعيرة التحنيط يذهب "الموجودون في البلد" إلى السماء وإلى العالم السفلي، ويهتمون بتحنيط الجسم:

روحك تصعد إلى السماء

وجثمانك يستقر في العالم السفلي

والذين في البلد يعدون جسدك للعيد

وأنت تستقبل الدهان بدلاً من مسحة الموت (بالزيت)[19].

وتكمل عبادة التضحية في القبر الشكل المزدوج للميت كروح وجثمان أشكال العرض الديني كتمثال، أو كشاهد وهكذا ليكون حاضرا في الشكل الثلاثي في السماء وعلى الأرض وفي العالم السفلي. وهكذا علينا أن نفهم الموضع الذي بدأنا منه. ويدل جزءا الضحية قلب وفخذ الثور على التضحية في القبر، حيث يتم هذا في شعيرة فتح الفم أمام المومياء الموضوعة في الساحة الأمامية للقبر. وعلى ذلك تسري هذه الشعيرة للقرين والمومياء والأشكال التي يكون الميت فيها حاضرًا في القبر ويتقبل العبادة. وكصاحب للقبر يبقى هو في جماعة العالم الآخر. وتدل العبادة في القبر على الحيز الاجتماعي للميت. وهذا يكون المكان الحقيقي للقرين، والتي سنعود إليها بعد ذلك.

وعلى العكس من ذلك تنتمي الروح و3.tẖ إلى المنزلة الأخروية من السماء والعالم السفلي، ويكون لهما نصيب في شكل الوجود الكوني لإله الشمس. ولقد ذكرت قبل ذلك أن نفس الكلمات تأتي في النصوص التي تدل على إله الشمس، وأود هنا أن أتتبع هذا التطابق الخاص لعبادة الشمس والموتى، قبل أن أعود إلى تصورات شخصية الميت. وبالفعل توجد في نصوص التوابيت مواضع تساوي بين علاقة الميت بروحه وجثمانه ومسار الشمس:

فلتسيطر على روحك

ولحمك وجسدك في هليوبوليس[20].

ويجب على الميت المسافر في مراكب الشمس، والمشترك في مسار الشمس أن يتم – اقتداء بإله الشمس – إعادة تكامل شخصيته في هيئة ربط بين الروح والجسد. ويوضع مسار الشمس ومصير الميت في علاقة نماذج متبادلة: ويعرض مسار الشمس طبقًا لنموذج مصير الموتى ويتخيل الشمس كروح تمر في النهار فوق السماء وبالليل تزور جثمانه الهادئ في العالم السفلي لهليوبوليس، ثم يتمنى المرء للميت أن يدور حول السماء في صورة روح تبعًا لمثال إله الشمس وأن يستقر في "هليوبوليس" كجثمان، والتصور أن جثمان إله الشمس راقد في هليوبوليس، ظهر أيضًا في كتب العالم السفلي وأناشيد الشمس في الدولة الحديثة[21]. وربما يمكننا تصور معبد الشمس في هليوبوليس على أنه سرداب قبور من نوع قبر أوزوريس مثل أبيدوس، وبناء طهاهرقا في البحيرة المقدسة في الكرنك[22].

وقد قيل دائمًا في نشيد الشمس وكتب العالم السفلي في الدولة الحديثة، إن روح إله الشمس تصعد إلى السماء وأن جثمانه يذهب إلى العالم السفلي تمامًا مثل ما هو موجود في كتب الموتى، وذلك فيما يخص البشر. وهذا ما جاء على سبيل المثال في نشيد الشمس "أبويا" من عصر ما بعد العمارنة في قبره في سقارة:

الروح إلى السماء

والجثمان إلى العالم السفلي[23]

ومثل هذه الكلمات تكون أمنيات تقليدية في كتب العالم السفلي، وعلى سبيل المثال:

السماء للروح، حتى يهدأ فيها

والأرض لجثمانك، يا سيد المهمومين [24]

وفي نهاية نصف الساعة الثالثة تقول الآلهة المخفية لإله الشمس:

السماء ملك لروحك

وجثمانك للأرض[25]

ونفس الأمنية يتمناها إله الشمس في إجابته لأوزوريس أيضًا:

روحك إلى السماء، يا أوزوريس!

وجثمانك إلى الأرض كأول مملكة الموتى[26].

ويكون مغزى تفكك "الروح" وh3.t – بوجه عام – وتوزيعها إلى السماء والعالم السفلي هو جعل الميت يشارك في شكل وجود إله الشمس، فإله الشمس يسافر في النهار ظاهرًا للجميع في شكل روحه، قرص الشمس، فوق السماء ويهبط في المساء إلى العالم السفلي ليتحد مع جثمانه هناك سرًا ودون معرفة البشر بذلك. وبهذا الاتحاد مع الجثمان تكتسب الروح قوة للتجديد وتصعد في مدار يوم جديد للسماء. وفي دورة التعافي هذه تؤثر الروح وh3.t معا، ويعتمد كل منهما على الآخر، وخصص كل منهما للآخر، ولا يمكن التفكير في أحدهما دون الآخر، فالجسد يحتاج روحه، وتحتاج الروح الجسد الخاص بها. ويكون الاثنان زوجين لا ينفصلان.

وفي التحنيط تحلق الروح فوق الجثمان، قبل أن تصعد إلى السماء في شعيرة فتح الفم والتضحية أمام مدخل القبر. وهذا ما يعرضه منظر في قبر الوزير باسر (صورة 10). وفي طقس من نصوص التوابيت، والتي تدل على التحنيط، يتم ذكر الروح والجثمان، وهما لا يزالان معًا على الأرض. وغير ذلك يبدو هنا واضحا كيف ينتمي هذان الملمحان لحيز الجسد:

فليفتح جب عينيك المكفوفتين

فليمدد لك ركبتيك المقوستين

فلتعط لك (أمك) قلبك jb

وقلبك ḥ3tj **الذي ينتمي لجسدك** ḏ.t

روحك التي على الأرض

جثمانك الذي على الأرض.

خبزا لجسدك

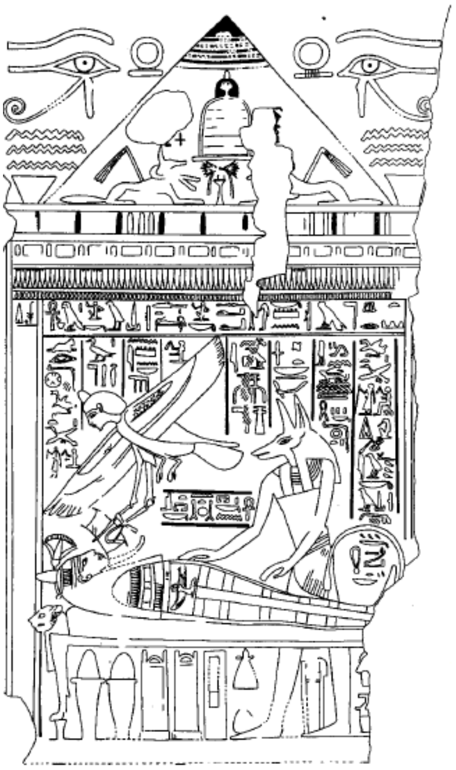
و ماء لحنجرتك

ونسمة هواء رقيقة لفتحتي أنفك(27)

وفي الصياغة الأخيرة لهذا المتن في كتاب الموتى (الفصل 169) يتغير القول حول الروح والجثمان بمعنى الدولة الحديثة المعتاد للانقسام بين السماء والعالم السفلي، وتقول:

روحك إلى السماء

وجثمانك تحت الأرض



صورة رقم 10

صورة روح الميت تحلق فوق الجثمان المحنط من أنوبيس – رسم في قبر الوزير باسر (طيبة رقم 106 – عام 1280 قبل الميلاد تقريبًا)

أما الصياغة الأقدم فقد احتفظت بالمعنى الأفضل، فالبيت يدل على موقف التحنيط، حيث لم يدفن فيها الجثمان بعد، ولم تصعد الروح إلى السماء بعد، كما تعرضه الصورة في قبر باسر.

ب) فصل الروح عن الجثمان

يوجد في نصوص التوابيت أجزاء طقس، هدفها هو فصل الروح عن الجثمان، وإعطاؤه القدرة على أن يتحرر من العالم السفلي دون عائق. ولهذا تنتمي المتون وخاصة المتن 94 وما بعده، وأيضًا نصوص التوابيت 489 – 493. والمتن رقم 94 عنوانه "جعل الروح تنفصل عن الجثمان"[28]. في عودة واضحة للخوف المعبر عنه دائمًا أخيرًا، أن تستطيع الروح أن تنفصل عن الجثمان.

فصل الروح عن الجثمان

كتاب آخر يصدر في النهار

أنا الروح الكبرى لأوزوريس

و التي أمرت الآلهة، أن يرتبط بنفسه من خلالها

التي تعيش في العلو نهارًا

و التي صنعها أوزوريس من إفرازاته الموجودة في لحمه

من منيه الذي خرج من ذكره

ليخرج بالنهار وفيه يتحد

أنا ابن أوزوريس، ووارث كرامته

أنا الروح (تنويعة: الروح الحية) في دمه

أنا الذي كشف عن التاج الكبير لأوزوريس

الذي تخاف الآلهة من الكشف عنه

لأنني أنا الروح الكبرى لأوزوريس وهكذا (مثل المقطع I)

في هذا المتن تظهر الروح في اتصال وثيق مع الجسم. لقد خلق أوزوريس روحه (من إفرازات لحمه، ومن منيه الذي خرج من ذكره، فهى "روح من دمه". لقد خلق أوزوريس روحه من نفسه ومن سائل جسمه، روحه التي تخرج في ضوء النهار، لتتعامل مع نفسها جنسيًا في العالم العلوي. وهذا الدور يريد الميت أن يلعبه. وفي المتن 96 يقدم الميت نفسه أيضًا كـ "هذه الروح الكبرى لأوزوريس"، والتي أمرت الآلهة بأن يرتبط بها مع نفسه. وهنا نقتبس أمر الآلهة:

"اخرج لترتبط بعون روحك"

تقول كل الآلهة لأوزوريس،

"لتخرج في النهار"

أنتم أنفسكم ـ أيها الآلهة ـ تقولون لأوزوريس

ويستطرد الميت:

أوزوريس خلقني كروحه" الحية
تبعًا لكلمة الآلهة
أريد أن أخرج مع روحي ومع شكلي
بالنهار، لأتعامل معه جنسيا

وفي كل هذه المواضع يستخدم حرف الجر ("m" مع) كاسم الآلة. فالروح ليست هى شريكته مثلاً، ولكنها وسيط أو أداة يصبو إليها أوزوريس ليجد سعادته في الحب[29]. ويظهر هذا التصور انتماء الروح لحيز الجسد بوضوح.

تخرج الروح من الجسم عن طريق الرأس، وعلى بعض التوابيت يوجد على الجزء العلوي منها نشيد موجه إلى الإلهة إيزيس، التي تقف في شعيرة التحنيط عند رأس الميت. ولقد اقتبسنا هذا في الفصل الأول، ولكننا هنا سننظر إلى التوسلات التي يتجه بها المتحدث خاصة بالرأس إلى الإلهة:

فلتضعي لي رأسي فوق عنقي
ولتجمعي حياة لحلقى
ولتجليني، وتوحدي أعضائي
ولتلملمي وجهى

ولتشكلي لي روحي

ولتنقذيني من صيادى أوزوريس

الذين يقطعون الرؤوس ويفصلون الأعناق

والذين يحضرون روح" المتجلين لضفة الذبح، التي تأكل النيء[30]

وفي الجزء الأخير يؤكد الميت على ملمح السلامة، التي ترتبط بالرأس، والتي ينتمي إليها الاتصال الذي لا يفصل الروح (با) عن الجثمان:

حلقي لن ينحر، واسمي لن يتجاهل بين أسماء أرواح الأجداد المتجلية

ولن أُصْطادِ في شبكة الصياد

ولن تخطف كلمة القوة من فمي

وجهي ليس حزينًا، وقلبي ليس ناسيًا

وروحي يجب أن تقضى الليلة حارسة لجثماني

ووجهي يجب ألا يكون حزينًا، وقلبي يجب ألا يكون ناسيًا

ويجب ألا أكون جاهلاً بالطريق إلى مملكة الموتى

إنني واحد من ذوى الأفواه قوية الأرواح والسحر القوى

الذي تسلح باحتياجات قلبه[31].

وهنا يبدو واضحًا انتماء الروح الوثيق للجثمان وقلقها على الصحة الجسدية والقدرة على الحياة.

وتتابع المتون 488 وحتى 500 التي تنتمي لنفس الطقس، ويدور فيها الأمر حول حرية تنقل الروح، وهنا يجب أن تصعد الروح إلى إله الشمس:

يا روحي، يا "آخ" الخاص بي(32) يا ظلي

افتحوا مصارع نوافذ السماء لنور البلد

(إلى الروح) فلتكن ساقيك قويتين كروح حية

لتكن كرامتك مع الآلهة مثل كرامة أوزوريس

قوما، أسرعا يا روحي، ويا ظلي

بحيث تنظرا إلى رع داخل ضريحه

ولا يدافع عنك "حراس قلوبهم"

"حماة القلوب في أرض الفيضان"

حماة أبواب السماء العليا

افتحوا الطريق لروحي، للـ "آخ" ى، ولظلي

يا أوزوريس، يا أوزوريس، انظر، روحي جاءت إليك

حتى تخفف آلامك، ولتجعل قدرتك على المشي تعود إليك

مهِّد لها الطريق في يوم حجب الشفاه

و اجعلها تمر بالناس

افتح طريقا لروحي وال "آخ" ى

و لظلي ولسحري

و بهم يدخل عليَّ رع في ضريحه

(و ينظر إلى الإله الأكبر في شكله الحقيقي)[33]

بحيث يعيد كلمات أوزوريس في مجالسه السرية

التي ترعى أعضاء أوزوريس

تحرس الروح وتحجب الظلال

الموتى الرجال والنساء وهكذا

يجب ألا تستخدموا القوة لحبسي

يجب ألا تحرسوا روحي"، وال " آخ "ى

و لا ظلي، ولا سحري

لأنه يحمل اللفافة المكتوبة التي قدمتها ماعت لرع،

اللفافة التي طلبها رع، ليعيش منـها

قوموا، أسرعوا، يا روحي، ويا " آخ " ى

و يا ظلي، ويا سحري!

لقد فتحت لك الفتحات

فتح لك البيت الكبير!

ادخل واخرج، تحكم في قدميك!

يجب ألا تسجن من حراس أعضاء أوزوريس

الذين يحرسون الأرواح يحرسونـك،

ويسجنون ظلال كل الأموات رجالا كانوا أو نساء

قوما، أسرعا، يا روحي، ويا " آخ "ى

و يا ظلي، ويا سحري!

تحكم في قدميك!

حتى تحضر ماعت لرع!

يا روحي، يا " آخ " ى

يا ظلي، يا سحري

لقد فتحت لك مصاريع أبواب السماء

لقد فتحت لك أبواب السماء العليا

لقد ثبتت عليك شارة السلطة!

عليك أن تدخل على الإله الأكبر وهو يصرخ

لترى رع في شكله الحقيقي

يا حراس أسرار (الجثمان) أوزوريس

ابقوا بعيدًا عن روحي ، ولا تحبسوها:

فهى روح" أوزوريس، ثور الغرب

الذي أُعطى، ليخلق على الأرض

ويستمر هذا الموضوع طويلاً في المتون التالية، وفيها ترتبط الروح بالدرجة الأولى بالرغبة في حرية التنقل، فيجب عليها أن تلج إلى أعماق العالم السفلي لأوزوريس، وإلى السماء العليا إلى رع. وعليها أن تقترب من الإلهين، وهى الحاجة الملحة لكل فرد: لإله الشمس كحامل (كناقل) إلى ماعت، والحقيقة، والعدالة، والنظام، ومن أجل وظيفة كل هؤلاء يعمل البشر أنفسهم، ولأوزوريس كـ "شاف للآلام".

ج) اتحاد الروح والجثمان

بعد أن انفصلت الروح عن الجثمان، وهذا يعطيها حرية الحركة الأصلية، حتى تستطيع أن تتجول في أماكن العالم السفلي والسماء بحرية، ويتوقف الأمر الآن على أنها لا تنسى ارتباطها بالجثمان، حتى تستمر الوحدة الشخصية للميت أيضًا بشروط الفصل. وفي أحد طقوس الموتى في نصوص التوابيت يقال للميت:

الحياة ملك لك، والكينونة ملك لروحك(34)

والسلام لأعضائك

بحيث تنمو (أنت) أكثر من جثمانك

ولن تحبسك sḏ.t.jw **في العالم الآخر.**

وليتذكر قلب روحك جثمانك

حتى يسعد البيضة التي جاءت بك(35)

والاستخدام المبهم لكلمة البيضة يرمز إلى سر التجديد في التابوت، والذي سيكون الحديث عنه في الفصل السابع. كما يفسر وضع التابوت على أنه "عودة إلى رحم الأم (36) regressus in uterum". ويدل هذا الاتجاه أيضًا على مساواة وضع المومياء بالبيضة "التي خلقتك"، أي رمز ومضمون للأصل. فالروح تسعد المومياء، عندما تعود إليها.

والمهم هنا قبل كل شيء هو دافع تذكر الروح للجثمان، حتى تحافظ على استمرارية الشخصية. وفي طقس آخر من طقوس الموتى نجد ما يماثل هذا:

قلبك يأتي إليك، ولن يبعدك عن نفسك

وروحك تتذكرك وتتحد معك(37).

وهنا نواجه مرة أخرى موضوع الربط الروحي، الذي يتعارض مع الموت كتحلل وقبل كل شيء موضوع القلب:

حقا، مادامت روحك موجودة، فيجب على قلبك أن يوجد معك!

فليتذكرك أنوبيس في "أبو صير"

فلتفرح روحك" في أبيدوس

و ليفرح جثمانك الموجود في مقابر "أبيدوس"(38).

والمهم أيضًا مثل أهمية فصل الروح عن الجثمان، دون الحصول على حرية التنقل، هو عودة الروح دون عائق إلى الجثة(39). وكثيرًا ما كان الكلام عن أن هذا الاتصال بين الروح والجثمان يجب ألا يكون عائقًا في أن تصبح الروح محبوسة أو ممنوعة من الدخول:

فلتبق روحي غير محروسة (محبوسة) عن جثماني

وألّا أُمنع من شرب ماء الفيضان(40).

ويلعب القلق على حرية تنقل الروح في أمنيات الموتى في الدولة الحديثة دورًا كبيرًا. وفي هذا الوقت لا توجد أي إشارات على خروج الروح من جسم الميت. والآن ينصب القلق على عودتها إلى الجثمان دون إعاقة فقط. وفي بداية الدولة الحديثة نشأت هذه الفقرة من متون الموتى المنتشرة:

يحدث أنك تعيش مرة ثانية

ولن تطرد روحك من جثمانك[41].

والآن أصبحت فكرة الروح التي تقضى الليل ساهرة على الجثمان واحدة من الأفكار الأساسية الرائدة لعقيدة الموتى. ولقد كرس الفصل 89 من كتاب الموتى لهذا الموضوع، والرسم المنتمي لهذا الموضوع يضع الروح هناك، حيث تحوم فوق الجثمان (صورة 12)، ويقول النص:

فلتنظر روحي إلى جثماني

ولتستقر في موميائي

ولا تتحطم أو تفنى أبدًا

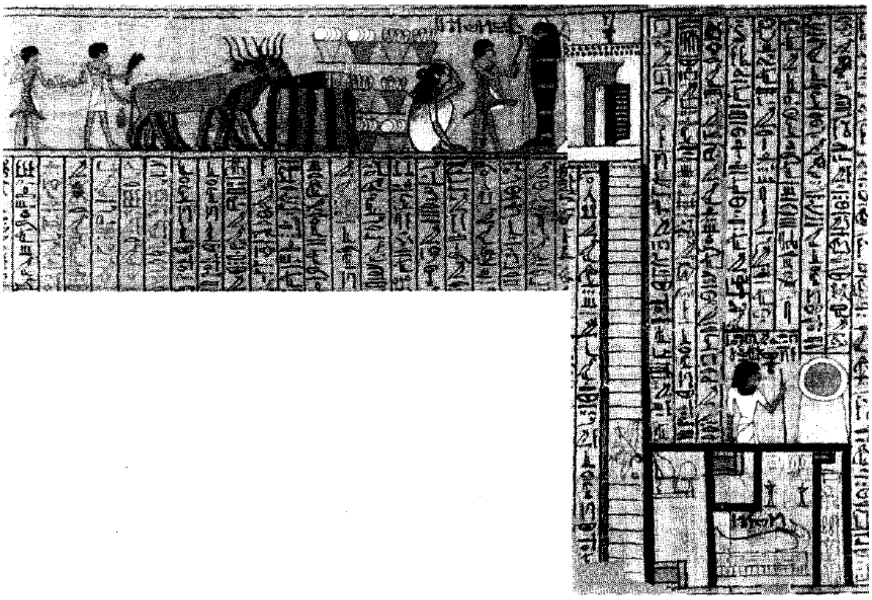
والاقتباس التالي، الذي بدوره يوجد فيه عدد كبير من الكلمات المشابهة، أُخذ من نصوص الموتى في العصر المتأخر:

أنت تبقى في تابوتك

وروحك (تحلق) على جثمانك

و لن تنفصل أبدًا عنك[42]

روحي يجب ألا تحبس في الغرب
و لكن على روحي أن تأتيني وهى مبرأة
حتى تسكن جثماني بسلام [43]



صورة رقم11

الروح تحوم عبر بئر الدفن أو مخرج الدرج للمومياء، وفي تلك الأثناء أمام مدخل القبر تتم شعائر فتح فم المومياء. كتاب موتى نبقد (رسم للفصل 92) المتحف البريطاني (القرن الثالث عشر قبل الميلاد)

في عبادة أوزوريس في دندرة يتم الاحتفال باتحاد الروح والجثمان في عيد خوياك، عندما يبدأ العمل في مومياء القمح وتعرض في ساحة معبد السطح لإله الشمس. وهذا ما يدل عليه نص يستخدم تعويذة لقربان الميت[44]:

افرحوا يا أيها الآلهة والإلهات:
فقد جاءت روح أوزوريس
وسكنت في جثمانه
لتعيش ولتسكن فيه
إنها تدخل وتخرج مع رع
وتقدم لها القرابين مثل سيد الخلود
وتستقبل قرابين الخبز الآتية من الحاضر
على مذبح الروح في هليوبوليس
فلتحيا روحه ولتبق أوردته قوية
وليبق وجهه مفتوحًا على طرق الظلام
ورع يأتي إليه ليمنحه نورًا
وعيناه تكونان له قرص الشمس
وإشعاعات رع تضيء وجهه
ويسطع الضوء على رأسه
وتحيا روحه" وتحوم هابطة أينما تريد
وتهبط إلى أسفل بجوار جلالته
وروحه" إلهية وسط الآلهة
تحيا إلى الأبد
عندما كان أوريون في جسد ناونيت[45].

صورة رقم 12

الروح فوق الجثمان – كتاب الموتى تيننا – متحف اللوفر رقم 3074

(رسم للفصل 89 – عام 1420 قبل الميلاد تقريبًا)

وفي أحد طقوس أوزوريس المتأخرة، التي يقال إنها يجب أن تنفذ في "ليلة التاج" عندما تظهر روحه في عين القمر wḏꜣ.t. تنوع: في معبد سوكر، لينشأ على جثمانه (r ḫpr ḥr ẖꜣ .t=f)[46].

2- الميت وقرينه

كُتب عن القرين الكثير والمتضارب[47]. ولم يعرف أي مفهوم مصري آخر تفسيرات كثيرة ومتباعدة عن بعضها البعض مثل مفهوم القرين، ويرجع هذا بالدرجة الأولى إلى أن هذا المفهوم لا يلعب دورًا أساسيا في صورة الإنسان فحسب، بل في صورة الملك والآلهة أيضا. وأنه يخضع في هذه المجالات الثلاثة لتحول زمني كبير. ومن هذه النتيجة لا يمكن أن نتوقع أن ننجح في الوصول إلى تعريف موثق موحد لمفهوم القرين، فلكل تحديد للمفهوم توجد أمثلة مضادة يمكن طرحها بسهولة، ومن ثم فنحن نقتصر هنا على معنى مفهوم القرين في إطار تصورات الموت، ونختار بعض النقاط الرئيسية التي بها توضح معاني مختلفة للروح والقرين، ومن ثم فأنا أعد الاختلافات الآتية مهمة:

-فيما يخص القرين لا يلعب موضوع "حرية التنقل" أي دور، وعلى العكس من ذلك هو موضوع مهم عند مفهوم الـ "روح".

-القرين ليس له صلة بالجثمان، فهو لا ينتمي لحيز جسد الإنسان.

ورغم أن القرين والروح يذكران دائما معًا، فإنهما يذكران - بصورة نادرة - بطريقة تظهر الدورين المختلفين لهذين الملمحين الشخصيين. ومن هذه المواضع النادرة الجمل التالية من طقوس الموتى في العصر المتأخر، التي تصف الميت أو أوزوريس خنتي إمنتيو عند تناول الطعام:

أنت تنادي قرينك فيأتي إليك

بحيث يحميك من كل شر

وروحك تتوحد معك ولا تبتعد عنك

وتأتنس بك، حتى لا تصبح وحيدًا[48].

وهنا يظهر القرين والروح في دور متشابه تقريبًا، فعليهما أن يؤنسا الميت عند تناول طعامه. وكاستحسان للتصور المألوف أن "الأكل والشراب يربطان الجسد والروح" يحضر الطعام والشراب، كل من الجسد والروح، أو الذات مع قرينه، وروحه كلهم معًا. ويظهر القرين قويا، فهو يحمى الميت من كل شر. ويظهر هذا الملمح للقرين بصورة أوضح في نص أدبي أقدم من هذا كثيرًا، وبالتحديد في الحكايات العجيبة لبرديات وستكار، حين يحيى الحكيم ديدي حور جدف ابن الملك بالأمنيات الآتية:

قرينك يقاضي أعداءك

ولتعرف روحك طرق العالم الآخر

لبوابة المواقع التي تكشف خائر القوى[49]

وهنا تظهر الروح في قدرتها على حركتها الحرة، التي تمنحها قوة معرفتها من عالم الموتى وتقودها إلى أوزوريس في مقر الأرواح (الجنة). فالروح هى ناقل الميت في رحلته إلى العالم الآخر، والتي سوف نتناولها في الفصل الخامس. أما القرين فعلى العكس من ذلك يظهر في دور متضارب، فمعه

ترتبط تصورات الحالة، والكرامة والشرف، التي تناولناها في الفصل الثاني ارتباطًا بدور الابن. وفي هذا الدور يظهر القرين، ويلعب دور الابن الذي يدافع عن الأب، ويقدم أعداء الميت إلى المحكمة. وقد رأينا في الفصل الثالث من هم الأعداء، الذين يختفي فيهم الموت نفسه ويتدخل عدائيًا في الحياة، ولكنه يمكن أن يوبخ على فعلته هذه. وتظهر الروح كدرجة للحركة الحرة بين الحياة الدنيا والآخرة، أما القرين فعلى العكس من ذلك فيظهر كدرجة من البراءة، التي تعيد حالة الميت التي نسفها الموت كشخصية اجتماعية. وبكلمات أخرى تنتمي الروح، لحيز جسد الميت وتعيد إليه الحركة والقدرة الجسدية، أما القرين فعلى العكس من ذلك ينتمي إلى الحيز الاجتماعي ويعيد إليه حالته وشرفه وكرامته.

ويناسب هذا التفسير، ما عرفناه في الجزء الأول من الفصل عن الروح، وقبل كل شيء عن ارتباطها الذي لا يمكن الاستغناء عنه مع الجثمان، فهى التي نشأت من إفرازاته، والتي تعود إليه في المساء، حتى لو انفصلت عنه في بعض الأوقات مرتفعة إلى عنان السماء أو هابطة إلى أعماق العالم السفلي، فالروح والجثمان هما زوجان، ومن ثم تبقى الروح مرتبطة بحيز الجسد، فهى تنتمي بلا شك – من وجهة نظر دينية مقارنة – إلى فئة "الروح الحرة"، وتبقى حرية الحركة أهم صفاتها المميزة. وتبقى على الرغم من ذلك أقرب للجسم من القرين، ولا شك أن حرية الحركة صفة جسدية، أما القرين فلا يكون مع الجسد زوجين، ولكن مع "ذات" الإنسان. فهى روح وروح حامية وشبيه في آن واحد. ويقول المرء إن الميت يذهب إلى قرينه. وهنا أيضًا يكون الحديث عن الاتحاد،

تماما كما هو الحال مع الروح، التي تستقر في الجثمان. ولكن عند اتحاد الميت مع قرينه لا يتحد الجسد والروح، ولكن يتحد الميت نفسه مع ذاته القديمة.

وأحب أن أنطلق من بعض النصوص، التي تصف هذا الاتحاد. وأقدم هذه النصوص وأكثرها تقليدية – حتى العصور المتأخرة والذي يقتبس دائمًا – هو المتن 25 من نصوص الأهرام، وهنا يرمز البخور المتصاعد "يفسر دينيًا" (عن هذا المفهوم انظر الفصل الخامس عشر) كصعود أو ذهاب الملك الميت إلى روحه:

خارج يمضي مع قرينه

وحورس يخرج مع "قرينه"

وست يخرج مع " قرينه"

وتحوت يخرج مع قرينه

(دوين أنوى) Dewen – anui **يخرج مع "قرينه"**

وأوزوريس يخرج مع " قرينه "

خنتي ن إرتى Chenti – n-irti **يخرج مع " قرينه "**

وأنت نفسك تخرج مع "قرينك"

يا أيها المتوفى ن ن، ذراعا " قرينك " أمامك

يا أيها المتوفى ن ن، ذراعا " قرينك " وراءك
يا أيها المتوفى ن ن، قدم " قرينك " أمامك
يا أيها المتوفى ن ن، قدم " قرينك " وراءك
يا أيها المتوفى أوزوريس، لقد أعطيتك عين حورس
حتى يصبح محياك كاملاً
(تقال أربع مرات) فليصل عطر عين حورس إليك

وفي المتن 447 من نصوص الأهرام يظهر نفس تصور "خروج "الميت" مع قرينه في سياق نص يتناول اتحاد الميت مع نوت إلهة السماء وأم الآلهة المتمثلة في التابوت. وهنا يدور الأمر حول "تفسير ديني" لوضع التابوت، فالميت يذهب إلى التابوت كما يذهب إلى السماء، ومن ثم يجب عليه أن "يغادر" الأرض. هذه "المغادرة" تحدث هنا مثلما تحدث في المتن 25 في جماعة القرين الخاصة به:

خارج يمضي مع قرينه
وأوزوريس يخرج مع قرينه
وست يخرج مع " قرينه
خنتي ن إرتى Chenti – n-irti **يخرج مع قرينه**
وأنت نفسك خرجت مع قرينك

يا أيها المتوفى أوزوريس، آت يأتي، حتى لا تعاني من نقص

أمك تأتي، حتى لا تعاني من نقص

نوت (تأتي)، حتى لا تعاني من نقص

الحامية الكبيرة (تأتي)، حتى لا تعاني من نقص

لتحمك، ولتقك من أن يكون بك نقص

ولتعطك رأسك

و لتلملم لك عظامك

و لتوحد أعضاءك

و لتعطك قلبك في جسدك

حتى تصبح في مقدمة هؤلاء، الذين سبقوك

و تأمر الذين وراءك

و تحمى أولادك من الحزن

و طهارتك هى طهارة الآلهة، الذين ذهبوا إلى قرينهم

وطهارتك هى طهارة الآلهة، الذين ذهبوا، حتى لا يعانوا (؟)[50]

ومن هذا النص نتعلم شيئين: أولاً، أنّ "الخروج في جماعة القرين هو عمل إلهي خاص ويرتبط بالطهارة. ثانيًا، أن هذا العمل لا يرتبط بالضرورة

بشعيرة التبخير، ولكن يمكن أن يوجد مرتبطًا بمتون نوت، التي تدل على شعيرة وضع التابوت. وتسري جماعة القرين على أنها بالتأكيد الختام والذروة وجوهر التجديد الشخصي، والتي عبر عنها على المستوى الجسدي من خلال توحيد الأعضاء.

ولهذا المتن تنوع آخر في نصوص التوابيت، وهو نص شاهد وحيدٍ تالف، ذكر فيه أن الميت لا يخرج "مع"، ولكن "إلى" قرينه[51]. وهذه بالضبط هى كلمات موت هانئ، وهذا يطابق عبارات الكتاب المقدس "ودفن مع آبائه". وفي العهد القديم يوجد خلف هذا الاستخدام عادة دفن حقيقية: الدفن في قبر العائلة، فمقابر العائلات كانت مغارات صخرية متسعة، ومع كل دفن جديد يتم تحريك آخر المدفونين إلى موضع آخر، أما الجثامين المتحللة تمامًا، والتي لم يبق منها سوى العظام فيتم تجميعها في شكل كومة كبيرة من العظام في نهاية المغارة[52]. وقد قصد أيضًا في مصر القديمة بالكلمات "الذهاب إلى القرين"، أن الميت يتوحد مع أجداده. ويظهر هذا التعبير بوضوح في نقوش قبور في الدولة القديمة:

العبور إلى "المبجلين" في سلام هانئ
والرحيل إلى جبال المقابر
ويمسك الآباء يده، وبالتحديد قرناءه
وكل واحد منهم مهموم
ويحضرون له قرابين عبر بئر الدفن
في منزل خلوده [53].

وفي هذه النقوش يربط الذهاب إلى القرين ربطا وثيقا بالدفن أيضا. و"الذهاب إلى قرينه" يعنى أنه سيدفن كمعتن به في قبره.

والعادة في مصر، على عكس إسرائيل، يبنى القبر الذي ينتظر الميت، ليس كقبر للعائلة، ولكن كقبر خاص به فقط، قبر بُنى ليعيش سنوات طويلة بإنجازات مادية وأيضًا ذهنية وأخلاقية، وهذا ما سنتناوله في الفصل السادس عشر. وفي هذا القبر يعرض صاحبه حياته كميت في صور ونقوش. ولا تقوم مؤسسة القبر المصري على موضوع الذات ولكن على ازدواج الذات. فالقبر يعمل كما لو كان مرآة، يرى المرء فيه حياته الخاصة وقت أن كان حيًا في ضوء كينونة الماضي. وبالموت وبالدفن يتحد الإنسان مع صورة المرآة هذه أو مع الشبيهة "تحت ستار الخلود sub specie aeternitatis" ويدخل القبر في شكل ما كان عليه في الماضي. هذا التدريب الحضاري يبدو أنه يقوم على استخدام "الذهاب إلى قرينه". وهنا لا يكون المقصود – كما في إسرائيل – هو الاتحاد مع الأجداد، ولكن الاتحاد مع شبيهه الذي يعرضه صاحب القبر في قبره أيضًا، ليخلد في شكله هذا على الأرض دائمًا. ويوجد لهذه الكلمات أمثلة كبيرة وبالدرجة الأولى من الدولة القديمة[54]. والنص التالي، الذي يدعو روحا أيضا، يرجع إلى الأسرة 18 من قبر خع إمحت (قبور طيبة رقم 57)[55]:

فليفتح المرء لك المكان المقدس

فلتمت كواحد يذهب إلى قرينه

فلتهدأ روحك في منزل البينو (العنقاء)

فلتتطهر تمامًا في بحيرة ماعت
وليضمدك أنوبيس بنفسه

وهنا يتم الربط بين هليوبوليس والروح، فهناك يوجد "منزل البينو" وأيضًا المنزل الكبير الذي سيستقبل فيه الميت قرابينه في شكل روحه، التي يمكن في شكلها أن يعود الميت إلى العالم العلوي أيضا، وأن يشترك في التضحية في المعبد. أما القرين فيظهر في هذا النص كشبيه للميت، والذي يذهب إليه ويعرض جوهر الموت المرغوب. وتوجد نقوش في معبد كانايس Kanais لسيتي الأول تظهر لنا مغزى هذا الاستخدام بصورة واضحة، والأمر هنا يدور حول كلمات مباركة للموظف، الذي سيحترم مراسيم سيتي الأول، ويحافظ على قوتها مع الملك المقبل: "سوف تكون نهايته هانئة، نهاية فرد يذهب إلى قرينه[56]. والعكس هنا في كلمات اللعن الموجودة على تمثال كبير رجال البلاط أمنحتب في ممفيس كتبها فاعل شرير وقرينه يجب أن يبعد عنه"[57]. وإذا كان فصل القرين والذات يعني موتا سيئا ملعونا، فإن جمع القرين والذات ثانية يعني في جوهره موتا هانئا مباركا. وحيث إن القرين و"الذات" خلقا في الوقت نفسه، ويكونان في الوجود الأرضي حياة جماعية تنحل بالموت ويجب أن يجتمع شملهما مرة أخرى في شكل آخر بالاستعانة بالطقوس.

ونص خع إمحت يدل على جمع الميت بإله الشمس سواء في مراكب الشمس أو في معابد هليوبوليس. وفي نقوش قبر آخر تالفة جدًا للأسف يتحدث خع إمحت عن اتحاده مع القرين:

فلتتجلى، قويا ومبرأ
أيها المتوفى
سوف تتوحد مع قرينك" في وجودك على الأرض
... و لن يتخلى عنك إلى الأبد!(58)

وتدل الإضافة "وجودك على الأرض" في العادة على القلب(59). والمقصود هو الوعي أو تذكر الوجود على الأرض الذي يبقى للميت ومن خلاله يجب التأكد على استمراره الشخصي. ولقد وثق هذا الدافع الدال على الروح على نصوص التوابيت، وهنا يقول الميت في دور إله الهواء شو:

لقد خلقت روحي من حولي
حتى أجعلها، تعرف ما عرفته(60)

كما يربط أيضًا المتن 105 من كتاب الموتى وعنوانه "متن في كتاب الموتى لإرضاء قرين رجل" القرين بالوجود الأرضي وبمحكمة الموت وبميزانها الأخلاقي كإدانة أو براءة الميت. ويظهر الرسم رجلا يضحى أمام قرينه وفي يده المبخرة، وفي الأخرى وعاء الإراقة، وقرينه معروض في شكله على حامل أمامه (شكل 13):

السلام عليك، يا قريني، يا حياتي
لقد جئت إليك

في ظهوري وكوني قويًا

فأنا الروح القوية

لقد أحضرت لك ملح النطرون وبخورا

لأطهرك وأمسح بهما عرقك

وكل قول سيئ فُهت به

وكل فعل سيئ أتيته

لن أحاسب عليهما

لأنني أنا تعويذته

الموجودة على حَلْق رع

وأعطيت لسكان الأفق

وعندما يترعرعون، أترعرع أنا

ويترعرع قريني، كما يترعرع قرينهم

وسيطعم قريني، مثل قرينهم

صورة رقم 13
الميت يقدم قربانًا لقرينه
رسم للفصل 105 من كتاب الموتى

أنت، يا من تزن بالميزان

فلترتفع ماعت إلى أنف رع في ذلك اليوم

ولا تدع رأسي تؤخذ مني

فليس لديّ عين ترى

وأذن تسمع.

ولن أكون ثورًا للذبح

ولن أصبح قربانًا لمن هم في العلا
دعني أمر عليك فأنا طاهر
واجعل أوزوريس ينتصر على أعدائه

وتتم مساواة قرين الميت بالعمر، تماما مثل "قلب وجودي الأرضي" ومن ثم تصبح إمكانية مساواة القلب بالقرين أكيده. ويبدو هذا الملمح للقرين على أنه يقوم على معنى الفعل Rȝj "يفكر، يريد، يخطط"(61). ويتحد هذا مع معنى "روح، وعى، إرادة مخططة"، بحيث إن القرين يخلق مع الفرد معًا، وتصاحبه كروح حام أو شبيهه (lat. genius). هذا الملمح يقصد به غالبًا "قرين وجودك الأرضي".

وفي المتن 105 من كتاب الموتى يُهدأ من روع القرين، بأنه يمكنه أن يرفض الـ "أنا" التي تتحدث إليه، وأن يتبرأ منها بناءً على العبء الأخلاقي الممكن، بالضبط مثل القلب، الذي يقسم للميت ألا يتركه وحيدًا، وألا يشهد ضده (انظر الفصل الثالث). وأيضًا في المتن 105 من كتاب الموتى يسري القلق في إمكانية أن القرين يمكنه أن يتنصل من الروح، ليس كشاهد إثبات، مثل القلب الذي يوضع على الميزان، ولكن كرفيق حياة يبعد الذي وجد مذنبًا عن الجماعة. ويؤكد له أن الأمر لن يصل إلى حكم بالإدانة. أما المقطع الأخير فيتجه إلى القاضي نفسه مع القسم، إنني يجب ألا أذهب إلى أماكن الإعدام، حيث تفصل رؤوس المذنبين كأضحية. والقرين مثله مثل القلب ينتمي إلى الأخلاق؛ وبالتالي إلى الحيز الاجتماعي للشخص. ورغم اقتران معنى الجذر kȝ مع الكلمات "ثور" و"طعام" فإن القرين لا يدل على قوى الحياة

الطبيعية، ولكن على أخلاق الشخصية والشبيه "القياسي"، تقريبًا كنوع ما فوق – الأنا، ترتبط فيه التصنيفات الاجتماعية من الشرف والكرامة والحالة، تمامًا

مثلما هو الحال مع القلب مع الفضيلة والعدالة، وهذا يبعد الاقتران مع معانى "ثور" و"طعام"، فالطعام في العالم المصري هو رمز حالة، لأن الدخل والمرتب يؤخذان في شكل مواد غذائية، وإذا وجدنا في بردية وستكار Westcar أن الحكيم ديدي Djedi: يأكل في اليوم 500 رغيف خبز ونصف ثور ويشرب معهم 100 سطل جعة، فإن كل هذا لا يدل على الشهية الرائعة للحكيم، ولكنه يدل على دخله المرتفع، والذي بالتالي نستنتج منه نجاحه والاعتراف به اجتماعيًا. وهولا يتلقى مالاً، فهو من ذوى المهن الحرة[62]. ويعده الأمير الذي دعاه إلى البلاط، بأنه "سوف يأكل اللذائذ، التي يقدمها الملك، والأطعمة التي تتناسب مع خدماته. وسوف يصحبك في الأوقات الطيبة لآبائك، الموجودين في المقابر"[63]. وتعنى وظيفة في البلاط الملكي طعامًا (مرتبًا) وقبرا. وبالمثل يكون الأمر مع كلمة "ثور": تقترن بالدرجة الأولى مع تصور السيطرة، فأوزوريس يسمى "ثور الغرب"، وتحوت يدعى "ثور ماعت" وهذا لا يدل على الخصوبة (الذكورة) ولكن على السلطة.

وباقتران القرين مع معنى "ثور" يظهر في ذلك – على الأقل – ارتباط تصور رئيسي وأصلي، أن القرين ينقل من الأب إلى الابن في هيئة الاحتضان، والذي يبدو أنه يعرض علامة الكتابة، لأن الأمر يدور هنا حول أذرع ممتدة أفقيًا وليست مرفوعة[64]. ولقد تناولنا هذا الاحتضان في صفحة 77 وما بعدها. وأنا أريد أن أربط ملمح القرين هذا بمعنى "ثور – ينجب –الفحولة"،

وأفسره كمبدأ أبوي – حيوي، وأن يستنسخ من خلال خط علم الأنساب؛ وهنا يظهر الإله حورس مع قرين الملك[65]، فالأب هو "حامل القرين القادر على الإنجاب، و يدين له بالحياة، وهو الذي يعطيه بعد ذلك إلى الابن، حتى يعيش كلاهما وينجب ثانية، ويخلفه في تتابع الأجيال اللانهائي (أُو شفايتزر U. Schweitzer[66])". وبالتالي يربط مفهوم قرين الميت مع آبائه وأبنائه، على العكس من مفهوم الروح الذي يرتبط بالجسم ويتطور معه، كما يكون لدى القرين ملمح فوق فردى، متداخل الأجيال، ومن ثم يستطيع أن يظهر للإنسان بعد الموت كشبيهه. وهكذا يستطيع الإنسان "أن يذهب إلى قرينه" أيضًا. ويتحد في الموت مع ملمح من ملامح ذاته ورثه عن آبائه وينقله إلى أبنائه بعد ذلك، وبناء على ذلك يربط المرء القرين مع الذات الاجتماعية للإنسان.

والتوق إلى الاتحاد يربط الروح مع القرين أيضا، فالموت في كلتا الحالتين يعنى التفكك. إذ تنفصل الروح عن الجسم وتصعد إلى السماء، ويعود القرين إلى الحيز الاجتماعي، الذي نشأ منه، وإلى الآباء الذين ماتوا قبله. وتظهر وحدة الحياة الدنيا نفسها في أنها لا يمكن إعادتها مثلها مثل ما يحدث في تكافل الجسم لمكوناته المختلفة. وتبعًا للتصور المصري تضم العناصر المفككة بالموت في ارتباط جديد[67]. وكما نرى يدور الأمر هنا حول الربط والارتباط، فالحياة ربط وجماعية ولعب جماعي، والموت تحلل، وتوحد، وتفرد. وكما يمكن للتحلل والتفرد أن يواجه الفرد في الحياة، فإن احتفاظ المصري بارتباطه مع الجماعة بعد الموت ممكن. والآن يتوقف أمر التغلب على حالة الموت والتحول إلى حالة متعافية للوجود كمتجل لروح الأجداد، على إمكانية استمرار الفعل المتداخل بين الملامح المختلفة أو أجزاء الشخصية، ولكن الآن

وتحت شروط جديدة جلبها الموت الطبيعي معه، لا تتحد هذه الملامح والمكونات في الجسم، ولكن تظهر منفصلة، وهذا يوفر أشكالاً جديدة جدًا للوجود الكوني لا يملكها الإنسان في أثناء حياته عندما كان مرتبطًا بجسمه، ومن ثم يجب أن توضع هذه الملامح المختلفة مع بعضها البعض في علاقة تبقى دالة على الـ (أنا) كمركز شخصي منظِم. ولا يتوقف الأمر بعد ذلك على أن تبقى هذه الـ "الأجزاء المكونة" مثل الاحتفاظ بالجثمان قبل التعفن وبالروح قبل التدمير، ولكن بناء شبكة علاقات من، الأنا والقرين، وأنا والقلب، والروح والجثمان وأيضا الروح والظل لبعضهم البعض في ربط خاص[68]. الروح والقرين، والجثمان، والقلب، والظل انفصلوا بالموت، ويجب أن يتحدوا الآن مرة أخرى.

3- القلـب

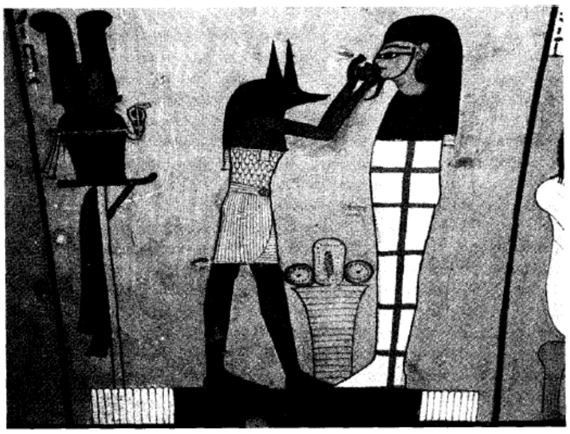
كما يسرى – بصورة غريبة – أيضًا على القلب، أن الكبار غير الماديين مثل الروح، والقرين، والظل، والاسم تستقل وتفصل نفسها عن الجسم، أما القلب فلا يستطيع أن ينفصل عن الجسم برغبته، وبالفعل كما رأينا في الفصل الأول، كان القول دائمًا عن القلب، إنه سيعاد ثانية للميت ويتم التوسل للآلهة، أن تساعد الميت في أن يستعيد قلبه. والآلهة التي يظهر ارتباطها بهذا السياق هى الآلهة الأم وإلهة السماء نوت:

تعيد إليك قلبك في جسمك
وتغسل لك عظامك
وتوحد لك أعضاءك[69]

وتقول نوت:

أعيد لك قلبك من أمك
أرجعه في مكانه في جسمك
حتى تصبح منتعشًا وشابًا(70)

ويوجد المنظر في ارتباط وثيق مع عملية التحنيط، وفي تصور إعادة القلب إلى مكانه يلعب أنوبيس – إله التحنيط – دورًا خاصًا. وتظهر عدة رسومات لأنوبيس في كتاب الموتى 26 وهو يعيد للميت قلبه، وفي قبر طيبة رقم 359 يعاد إلى الميت قلبه، ولكن عن طريق فمه، وهذا يذكرنا بأسطورة الأخوين، التي أعطى فيها الأخ الأكبر – المدعو أنوبيس – أخاه الأصغر باتا قلبه من خلال الشرب (صورة 14). وعلى صندوق أنوبيس لتوت عنخ آمون يقول:



صورة رقم 14

أنوبيس يعيد للمومياء قلبها – رسم في قبر أن حور خاوى Anhurchawi

(طيبة رقم 359 – القرن الثانى عشر قبل الميلاد)

كلام أنوبيس إمي – أوت:

ولدي، توت عنخ آمون،

أحضر إليك قلبك

وأعطيه لك في موضعه في جسدك[71]

وفي كتاب موتى ليدن للتاجر كينا Qenna، وفي المتن 151 الذي يدور حول التحنيط، يمتد حديث أنوبيس إلى الجمل التالية[72]:

دخلت بيت القلب jb−

وفي مواضع القلب ḥ3tj **التام.**

أنت تأخذ قلبك وتضعه في مكانه

فلا تفقد (السيطرة على) يدك،

فلا تفقد (السيطرة على) قدمك في الذهاب

ولا تطأطئ رأسك

ولكن سر منتصبا

وفي شعيرة التحنيط لا يبعد القلب خصيصا عن الأعضاء الداخلية. وقد كان الحديث في متون الموتى عن "البيت المليء بالقلوب" الذي سيدخله الميت. ويبحث فيه عن قلبه:

فلتدخل إلى البيت المليء بالقلوب jb–

والبناء المليء بالقلوب ḥ3tj

فلتأخذ قلبك ولتضعه في مكانه(73).

وفي أحد قبور طيبة من وقت الرعامسة نجد الصلاة الآتية:

قربان لحاتحور، سيدة الصحراء الغربية

وإيزيس، الكبيرة، الإلهة الأم

سيدة السماء وحاكمة الأرضين

تعطيك قلبك jb في بيت قلوب jb–

ولتعطك قلبك ḥ3tj في بيت قلوب ḥ3tj

فلتأخذ قلبك وتضعه في مكانه

فلا تفقده(74).

وحتى لو استعاد الميت قلبه، ووضعه في مكانه، فما زال هناك خطر تفكك آخر، ولكنه هذه المرة تفكك نهائي. وهو موقف محكمة الموتى، حيث يكون الميت مسئولاً أمام محكمة إلهية عن سلوكه في حياته. ولقد تناولنا هذه الفكرة في الفصل الثالث بإسهاب. فقد قننت المحكمة بشدة وأخذت شكل قسم

الطهارة. فالميت يحصي جدولاً من ثمانين خطيئةً ويؤكد أنه لم يقترفها، ومن ثم يوضع قلبه في الميزان ويوزن أمام ثقل ماعت، إلهة الحقيقة والعدالة. وما يقوله الفم يجب أن يؤكده القلب، وإلا اعتبر هذا اعترافًا شفويًا، مما يعنى أن هنا كذبة قد كشفت، وكل شيء يتوقف الآن على ألا ينفصل القلب عن الفم، أي عن الكلام، ومن ثم يقسم الميت على قلبه:

يا قلبي jb **من أمي**
يا قلبي jb **من أمي**
يا قلبي ḥ3tj **لوجودي الأرضي**
لا تقفا ضدي كشاهدين
أمام "سادة الحاجة"
لا تشهد ضدي
"لقد فعلها حقًا" وهذا يطابق ما فعلته
فلا ترفع ضدي شكوى
أمام الإله الأكبر، سيد الغرب(75)

يا قلبي jb– **من أمي**
يا قلبي jb– **من أمي**
يا قلبي ḥ3tj – **لأشكالي المتغيرة**

لا تقف ضدي كشاهد
ولا تقف ضدي في ساحة المحكمة
ولا تكون ضدي أمام صاحب الميزان

أنت قريني، الموجود في جسدي
أنت خنومي (خالقى) الذي يحفظ أعضائي متعافية
فلتذهب إلى الخير
الذي أعد لنا(76)

لا تجعل اسمي نتنًا للمستشارين

الذين يقللون دندنة الناس(77)

صورة رقم15

الميت وقلبه – كتاب الموتى آني – المتحف البريطاني – 1280 قبل الميلاد

ولقد نبه جى. ڤان. ديك J. Van Dijk إلى أنه في تصور المصريين يستعيد الميت قلبه غالبًا بعد وزنه في محكمة الموتى. ومن ثم يظهر هنا الارتباط الوثيق بين محكمة الموتى وعملية التحنيط (المومياء)، فمحكمة الموتى والتبرئة للميت تنضويان في عملية التحنيط[78].

وبالإشارة إلى القلب يُعرض الموت كتفكك، ويُعرض شفاؤه كإعادة اتحاد، فالميت يتحدث إلى قلبه كما يتحدث إلى روحه، ويسعى إلى تضامنهما، فهو "يأتي" إلى قلبه ويتحد معه، مثلما يتحد مع القرين الخاص به، ويستعيد قلبه من الآلهة مثل نوت وأنوبيس، وأيضا ليس كما قيل من روحه أو قرينه، ولكن من أعضائه وأجزاء جسمه.

وعرض التفكك عن الذات والقلب، يعايشه المصري إبان حياته كعرض لمداهمة قوية للموت، وهنا يدور الأمر بالدرجة الأولى حول الحالة الحيوية. وعلى سبيل المثال يصف نشيد عاطفي معاناة الحب على أنها حالة من غياب القلب:

قلبي يثب مسرعًا
عندما أفكر في حبك لى
ولا يتركنى (قلبي) أسيرا كإنسان
ويثب في مكانه[79]

وفي نص آخر يشكو أحدهم حنينه إلى مدينة مسقط رأسه:

أستيقظ ولكن قلبي ينام
قلبي ليس في جسدي

فكل أعضائي أصابها الأذى
وعيني لا تقوى على الرؤية
وأذني لا تسمع شيئًا
وصوتي مبحوح، وكل كلماتي شوهت(80)

وفي متون الشفاء السحرية على شاهد مترنخ تبكي إيزيس حورس الذي لدغه عقرب:

أنا، هى أنا!
ولكن الطفل كان ضعيفًا، ليرد
ثدياىّ كانا ممتلئين، وجسده فارغ (من الطعام)
وفمه يطلب الطعام
والعين (عين الماء) فاضت، ولكن الطفل ظمآن
وقلبي فر من الرعب الكبير من مكانه(81)

وترد العبارة الأخيرة في قصة سنوحي، حين تصف حالة الرعب التي داهمته عندما كان في حضرة الفرعون:

عندما كنت راقدًا ممددًا على بطني
لم أعرف أمامه شيئًا عن نفسي

بينما كان هذا الإله يجيبني بود
كنت مثل رجل داهمه الظلام
و قد ذهبت روحي، وفرائصي ترتعد
و قلبي لم يعد في جسدي
حتى إنني لم أستطع أن أفرق بين الموت والحياة[82].

طلب الحب، والحنين والخوف والفزع هى حالات نفسية تتحلل فيها وحدة الشخص إلى مفرداتها. لأن الوحدة المنظمة للقلب غائبة. هذه هى الأحوال التي يعايشها المصري عند مداهمة الموت، لأن الموت بالنسبة له يعرض الحالة الخارجية لمثل هذا التحلل في مفرداته. وكل هذه النصوص مجتمعة تعرض فكرة تفكك القلب والذات و"أنا" المتحدثة: "القلب ناس" و"قلب يثب منى" و"قلبي ليس في جسدي".

4- الصورة والجسد

أ) الصورة والموت، التمثال والمومياء

أما فكرة أن الجسم في الموت لن يصبح صورة للجثمان فحسب، ولكن أيضًا صورة للميت، فهى فكرة تنتمي للمعايشة الأولية للموت. ويكتب Thomas Macho توماس ماخو عن "تمثال الميت"، "إنه تناقض، فهو يجسد حضورًا غائبًا"[83]. وعلى هذه المفارقة يقوم القياس، بل تكافؤ الجثمان والصورة، فالصورة الأصلية للميت هى جثمانه نفسه.

يظهر الموت نفسه دائمًا في الصورة، لأن الجثمان قد أصبح بالفعل صورة تشبه جسم الحي فقط... فهو لم يعد جسمًا بعد، ولكن صورة مثيله[84].

ويكتب هانز بلتنج Hans Belting عن "فزع الموت":

يرقد، حتى يتحول أمام كل الأعين إلى صورة صامته مرة واحدة، هذا الذي كان منذ قليل جسما ناطقا متحدثا...، لقد سُلّم الإنسان بلا حول لهذه المعايشة بحيث تتحول الحياة عندما يموت إلى صورته. إنهم يفقدون الميت، الذي شارك في حياة الجماعة، فقط في شكل صورة.

ومن ثم يسعى المرء أن يحتفظ بالجثمان كصورة للميت في شكله بحيث يغطي الوجه – على سبيل المثال – بطبقة من الجبس تحتفظ بملامح الوجه خالدة. مثل هذه التقنيات لوحظت في وقت مبكر جدًا في أريحا وفي مدافن عصور الزمن الحجري المبكر في مقابر الهلال الخصيب، وأيضًا في مصر في الدولة القديمة كمرحلة سابقة لعملية المومياء أو تماثيل الميت الكاملة أو النصفية، ويوجد على هذا شواهد كثيرة. ولقد اشتق مؤرخ الفن هانز بلتنج من هذه النتائج الافتراض أنه في معايشة الجثمان كحاضر غائب والجهود لحفظ شكله يوجد أصل الفنون التشكيلية قاطبة:

"وتجد الصورة معناها الحقيقي في أنها ترسم ما هو غائب، وما يمكن أن يكون موجودًا في الصورة فقط. وتظهر ما هو ليس موجودًا في الصورة، ولكن ما يمكن أن يظهر فيها فقط. وفي هذه

الظروف لا تكون صورة الميت خروجًا عن القاعدة، ولكنها المعنى الأساسي لما تكون عليه الصورة. ويكون الميت دائمًا غائبا، فالموت غياب لا يمكن تحمله، ولكن المرء يريد أن يملأه سريعًا بصورة، حتى يتحمل هذا الغياب.

لقد كانت هذه الآن صورة فنية يقدمها المرء مقابل الصورة الأخرى، وهى الجثمان. وفي رسم الصور يصبح المرء نشيطًا، حتى لا يسلم لمعايشة الموت وفزعه وهو متخاذل(85).

صورة رقم 16

غلاف من الجبس على المومياء – بوسطن، متحف الفن – من قبر في الجيزة رقم 2037b (2350 قبل الميلاد)

وفي نص من العصر القديم يكون اشتقاق صورة من الموت هو شهادة مفاجئة. فقد رأت اليهودية أيضا في صناعة الصور أصل "عبادة الأوثان" وذلك في صراعها مع صور معايشة الموت:

"كأب، يكابد معاناة وألمًا لفراق ابنه، الذي أخذه (الموت) مبكرًا جدًا"

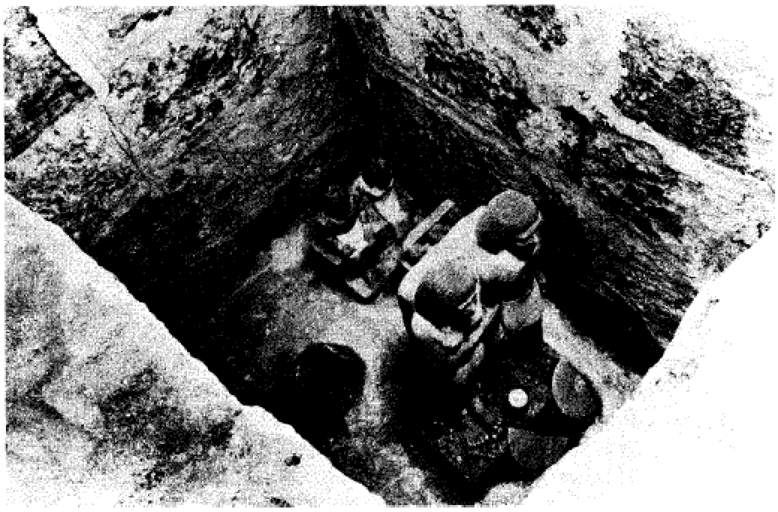
يجعلهم يصنعون له صورة، ويبجل هذا الذي كان ميتًا منذ زمن، والآن يقيم له أتباعه صلاة سرية واحتفالاً كإله. ومع الوقت ثبتت هذه العادة نفسها بعد ذلك بلا صاحب، وأصبحت قانونًا[86]."

لم تشهد أي حضارة هذه التصورات لأصل صناعة الصور في معايشة الموت والجثمان كـ "حضور غائب" بهذا التعدد والثراء، مثل ما شهدته حضارة قدماء المصريين. ويلعب وسيط الصور في المحاولات المصرية "لعلاج" الموت دورًا كبيرًا مثله مثل دور اللغة، ولكن هنا يظهر بكل وضوح مبدأ: لا تسري الصورة كصورة جسم، ولكن هى نفسها تسري كجسم. وإذا كان بلتنج قد قال عن الميت إنه "لم يعد جسما بعد، ولكن صورة له فقط"، فإن المصريين قد تغلبوا على هذا الاختزال من خلال رفعهم الصورة إلى مصاف الجسم، ومن ثم فإن هذا يعني للمصري كون – الصورة "ما زالت صورة فقط"، لأن مفهوم الصورة يضم بالفعل كينونة – الجسم. وهذا لا يسرى على تماثيل القبر النصفية أو الكاملة فقط، ولكن أيضًا على صورة الآلهة في المعبد. فهى تدهن في العبادة الفعلية، وترتدى ملابس وتستقبل كل الأعمال، التي يؤديها المرء للجسم

وليس لصورة. ولقد أوجدت اللغة المصرية مفهومًا لهذا، يرفع الفرق بين الصورة والجسم بوضوح. هو الكلمة d̲.t التي نترجمها "بجسد" وتدل على الاثنين.

والكلمات التي تعنى "جثمانًا" (جثة، مومياء، جسد) و"صورة" (تمثال، صورة، شكل وهكذا) تحددها نفس العلامة الكتابية في اللغة المصرية. فالوقوف منتصبًا يعنى "صورة" وراقدا تعنى "جثمان". وهذه أيضًا إشارة واضحة على القرابة، بل على مساواة المفهومين في الفكر المصري. أوقف جثة معتدلة، فتصبح صورة، وضع تمثالاً على الأرض، فيصير جثمانا، ورمزية الوقوف والرقود أساسية بما يلائم نصوص الموتى المصرية والشعائر، فالوقوف أو الانتصاب له نفس معنى الإحياء والتجديد.

والآن تنشأ فكرة تماثيل القبر النصفية أو الكاملة المصرية قليلا من أمنية باقي أفراد العائلة لتعويض غياب الميت بالصورة، التي تجعله حاضرًا في الجماعة، أكثر من أمنية الميت نفسه لخلق جسم خالد يعيش فيه بعد ذلك. ويحقق هو هذه الأمنية خلال حياته، عندما يهتم باختيار مكان قبره وتجهيزاته في حياته أيضًا. وفي تاريخ تماثيل القبر النصفية أو الكاملة يظهر المصري القياس بين التمثال والجثمان مباشرة بكل وضوح. وفي قبور الدولة القديمة لم تنصب التماثيل في غرف عبادة يسهل الوصول إليها، ولكن في غرف تماثيل مغلقة تسمى باللغة العربية بـ"السرداب"[87]. وفي غرف العبادة كان يوجد فتحة للنظر، تمكن التمثال من الاشتراك في الطقوس وليتنفس البخور، دون أن يراه أحد. إذن فالتماثيل ظلت تنتمي في هذا الوقت لمجال "وظائف أسرار" القبر



صورة 17

سرداب (غرفة للتماثيل غير مطروقة) – الجيزه،2400 قبل الميلاد تقريبا

تمامًا مثل التابوت مع الجثمان. وعلى مدى الدولة القديمة المنصرمة

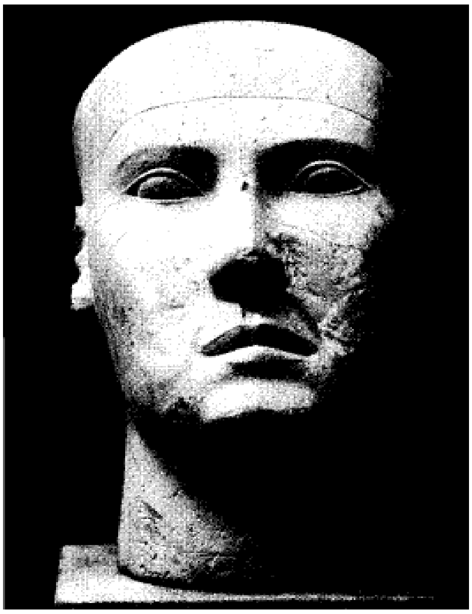
بدأت التماثيل تخرج من "حيز الجسد" وعن وظيفة السر المحفوظة للسرداب ولتصبح مرئية في غرف العبادة. ويبدو أن ارتباط التمثال مع الذات الاجتماعية والقرين كان دائما أكبر من ارتباطه مع الجسم نفسه والروح. والتعبير المنتشر "تمثال – القرين" هو تعبير غير مصري قديم، ولكنه تعبير من صنع علم المصريات، ولم يأت من فراغ. ففي مصطبة الجيزة ل رع – ور الأول وجد نقش على إفريز سرداب على أنه منزل القرين "الكا" (ḥw.t-Ꝁȝ [88]) أما أبرز الإشارات إلى الناحية الاجتماعية للتمثال فتوجد في شعيرة فتح الفم، التي تفسر شعيرته الأخيرة بعد الذبح الثاني ك "تنصيب". ويدهن التمثال ويرتدى ثيابًا ويتوج، ومن ثم يعلن أنه حامل لحالة وكرامة الميت. (انظر صفحة 508 وما بعدها)

ب) الرأس البديل وقناع المومياء

في الأسرة الرابعة أودعت في حجرة التابوت نفسها رؤوس بالحجم الطبيعي مصنوعة من الحجر الجيري، بذل فيها النحات قصارى جهده لتكون الصورة شبيهة بالميت. ولا تظهر هذه "الرؤوس البديلة" أبدًا في قبر مع تماثيل السرداب، لأنها تؤدى واجبها بصورة أخرى، فهى تنبع من نفس الدافع لحفظ الشكل الجسدي مثل عملية المومياء (التحنيط). ويفترض المرء أنها صنعت على نفس أسس أقنعة الجبس التي نقلت من وجوه الأحياء أو الأموات. وتظهر بدايات عملية التحنيط (المومياء) في صنع قناع للوجه وبعد ذلك للجسم كله بوضع طبقة رقيقة من الجبس، وكيف أن وضع قناع على الجسم كله ينشأ من احتياج حفظ الشكل الخارجي، والتحول إلى (الشكل) الثابت. ولم تهدف المراحل الأولى لعملية التحنيط إلى الحفظ الكيميائي للجثمان، ولكن وقبل كل شيء حفظ الشكل الخارجي وذلك بحشوه وتضميده، وتزينيه وتلوينه، وفي هذا يتم تحويل الجثمان إلى صورة حية للميت بقدر الإمكان وإلباسه زي الأحياء. ومن هذا الأصل المشترك تطورت من ناحية أغلفة المومياء والتوابيت الشبيهة بالإنسان، ومن ناحية أخرى تطورت خلال المرحلة الوسيطة "الرؤوس البديلة" وتماثيل القبر النصفية والكاملة[89]. والطريقة المميزة للتحنيط، الذي يشابه فيه الميت الإله أوزريس، أصبح الشكل المنشود لعملية التحنيط في عصر الانتقال الأول. والآن أخذت تماثيل القبر النصفية والكاملة والتحنيط طريقين مختلفين. فتماثيل القبر النصفية والكاملة التي تعرض الميت في شكل وزي الأحياء،

خرجت من منزلة جو الأسرار الذي يحيط القبر، وتُنصّب بشكل مطرد في أماكن العبادة المطروقة وحتى نهاية الدولة القديمة حين اختفي السرداب تمامًا. وعلى العكس من ذلك يبقى الجثمان في منزلة جو الأسرار، ويأخذ شكل الإله أوزوريس.

وتبقى "الرؤوس البديلة" في الأسرة الرابعة ذكرى حية لأقنعة المومياء. والتسمية المصرية لهذا العنصر المهم من التحنيط هى tp n sštʒ أوtp štj "رأس السر" = (للجثمان) أو "رأس سرى". وتدل الفقرة التالية من طقوس الموتى على قناع المومياء هذا:



صورة رقم 18

رأس بديل من مصطبة الجيزة 4440 – 2550 قبل الميلاد

من ير برأس إله
ير المتوفى ن ن (أوزوريس، خنتي إمنتيو) برأس إله
يصدر تعليمات للآلهة
يصدرها لهم كالأول بينهم
كعظيم في جماعته
وشعار mꝚs في يده
وفخذ nḫb.t في يده
إنه يعطى الآلهة أوامر
و يفعلون، ما يقول، لأنهم مطمئنون
و فرحون بما تقوله لهم[90].

وقناع المومياء هو إذن ليس قناعا بمعنى "إخفاء" أو ستر الشخصية الحقيقية، ولكنه "رأس الآله" الذي يتلقاه الميت، حتى يستطيع بمساعدته كإله أن يرى وأن يتصرف. أما ما يعنيه التعبير "أنت ترى برأس إله"، يأتي من الفصل 151 من كتاب الموتى، الذي يتناول عملية تحنيط الميت. وهنا يوجد متن لقناع المومياء، وعُنوانه "متن للرأس السري" أو "رأس السر"[91].

يتحدث أنوبيس، المحنط، سيد بهو الآلهة

عندما يضع يديه على تابوت المتوفى ن ن

وزوده بما يحتاجه

حُييت يا جميل المحيا، يا سيد الرؤية

يا من ضممت بتاح – سوكر، ورفعت أنوبيس

ومنحت شو دعما (دفعا، انتصابا)

جميل المحيا بين الآلهة

عينك اليمنى هى مركب الليل

وعينك اليسرى مركب النهار

و حاجباك التاسوع الإلهى

ومفرقك (هو) أنوبيس

ومؤخرة رأسك حورس

وخصلة شعرك بتاح – سوكر

أنت (يا قناع)[92] أمام المتوفى ن ن، ويرى من خلالك

تقوده إلى الطريق القويم

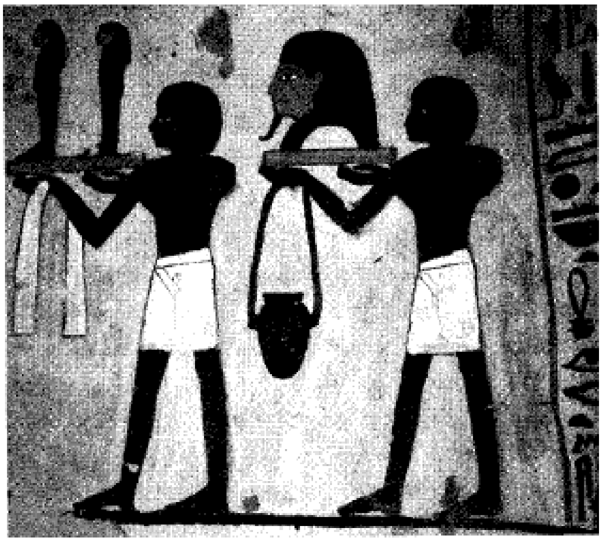
و رددت عصابة ست من أجله

و رميت أعداءه تحت قدميه

أمام التاسوع في بيت الأمراء الكبير في هليوبوليس

وبدأت الطريق الصالح أمام حورس، سيد النبلاء

كتب هذا المتن منذ الدولة الوسطى على الناحية الداخلية لقناع المومياء، كما يوجد على القناع الذهبي المشهور لتوت عنخ آمون[93]. وهنا يكون الحديث الآن أساسًا عن الرؤية ويسمى القناع "سيد الرؤية"، ويقال له "يرى من خلالك، ولكن يؤكد أيضًا على الملمح apotropäische الحامي للقناع. فهو يصد الأعداء لحامله، وأيضًا التعبير "برأس إله" مفهوم، لأن القناع يؤله في كل تفاصيله – العينان – الحواجب، المفرق، مؤخرة الرأس، الأصابع (اقرأ: الأنف) خصلة الشعر. ويعنى "برأس إله" تقريبا "برأس إله تمامًا" والتسمية "رأس" وليس "وجه"، هى تسمية صحيحة لقناع المومياء تمامًا،



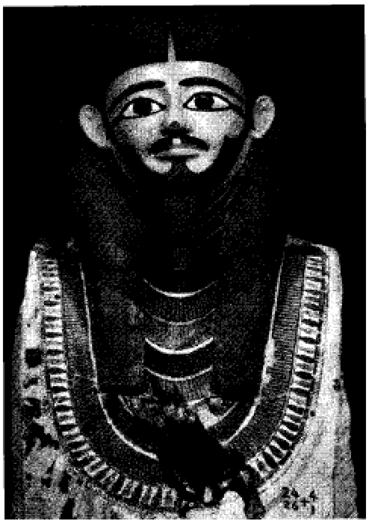
صورة رقم19

قناع المومياء في موكب الدفن – رسم في قبر سنفر
(طيبة رقم 96A – 1450 قبل الميلاد تقريبًا)

فالأمر يدور حول "خوذة – قناع" لا يغطى الوجه فقط، ولكنه يحيط الرأس بأكمله، ويلبس من فوق الأكتاف.

ويوجد الكثير من التوابيت الشبيهة بالإنسان من أقنعة المومياء وأجزاء الوجه، لا تقل مرتبة – أحيانا – عن فن النحت المصري ولا عن الرسم وتعامل المومياء كصورة، والصورة مثل المومياء، فالاثنان يؤديان دورهما بالنسبة للميت كجسم، أي أنهما أداة للعيش الممكن بعد ذلك فقط في وسط الحيوية. والاثنان التمثال والمومياء يفهمان على أنهما عرض للميت يستحضر في الذهن من ناحية، ومن ناحية أخرى تشترط غيابه[94].

ومن ثم يتم أيضًا إتمام "شعيرة فتح الفم" على التمثال، وأيضًا على مومياء الميت، حتى ولو كان أصلها يوجد بلا شك في صناعة التماثيل، لأن عملية التحنيط وشكلها الشعائري تطورا بعد ذلك، فهذا هو الوقت الذي وجدنا منه وثائق مكتوبة أو مرسومة أخذ بها في عملية التحنيط. على أي حال تنتمي شعيرة فتح الفم في مصر أصلا إلى عبادة الموتى، وتختلف بذلك عنه بلاد ما بين النهرين (التي كانت توجد فيها شعيرة موثقة بنفس الاسم).



صورة رقم 20

قناع للمومياء من الكتان المخلوط بالجص القاهرة 2000 قبل الميلاد

فالأمر يدور حول صورة الأب الميت، التي رسمت تحت إشراف الابن، لتحييه، وصناعة الصور توجد بوضوح مرتبطة بمعالجة الموت. فعبادة الصورة هى في الأصل عبادة الموتى.

ويمكن أن تدفن التماثيل مثلها مثل الجثمان. وفي معبد منتو حتب الثاني الجنائزي، الموحد العظيم للدولة بعد عصر الانتقال الأول وُجد قبر عرف باسم قبر باب الحصان(*)، لأن هوارد كارتر في إحدى مرات امتطائه الحصان في الصباح قد غاصت أقدام حصانه واكتشف بهذه الطريقة القبر، الذي يتكون من ممر يبلغ طوله 150 مترًا في الأعماق، وفي غرفة الدفن المتوقعة وجدت لفائف من الكتان، وتمثال للملك وهو راقد[95]. وفي ديانة أوزوريس وسوكر كانتُ نتج شعائريا سنويًا "جثامين" صناعية، وتدفن. وفي الكرنك اكتشفت منذ سنوات مدافن وبها هذه الجثامين الصناعية للإله أوزوريس يقدر عددها بالمئات مدفونة. ولقد صنعت هذه الأشكال من نوع معين من خليط رملي متماسك، ويغطى بطبقة من الجبس ويرسم عليه. وأسرار أوزوريس وأسرار خوياك سوكر التي ترتبط بها وذابت فيها منذ الدولة الحديثة ليست سوى شعائر التحنيط والدفن لعبادة الموت المنقولة على مستوى عبادة الآلهة. وهى تسري هنا على الصورة وليس على الجثمان، ولكن هذا الفرق لا يلعب أي دور وأبطل شعائريا بطريقة منظمة. وفي المعابد الأخرى – وفي هذا السياق نفسه – توضع مومياء الحبوب، التي تأخذ الوضع الانتقالي بين الصورة والجثمان. وقد تحولت عبادة الآلهة على مدى كبير ومتزايد في العصر المتأخر إلى عبادة الموتى، ولا

(*) الاسم المكتوب بالحروف الألمانية هو "باب الفارس". (المترجم)

يأتي هذا التقارب لأن المصريين تصوروا آلهتهم كموتى (وموتاهم كالآلهة) (كما يقول توماس مان)، ولكنه يقوم على عدم التفريق بين الجثمان والصورة، وهكذا استطاعت الشعائر الموجهة لتجلى الجثمان وإحيائه أن تصبح جوهر كل الأعمال المقدسة لتجديد محيى، مثلما شعر المرء أنها مناسبة أمام الآلهة وصورهم، ومن ثم تصبح شعائر الدفن هى جوهر الأعمال المقدسة، التي مورست في العصر المتأخر عند أوزوريس وسوكر للجثمان "الصناعي"، وعند الآلهة الأخرى لجثث حيواناتها المقدسة.

وبناءً على التكافؤ بين الصورة والجسم تسري أيضًا الحيوانات المقدسة كصور وأجساد للآلهة، وتعمل الآلهة كقوى تستطيع أن تمد هويتها أو طاقة حياتها إلى عدد من الأجساد، وهنا توضع بعض الحيوانات مثل الصور في الحسبان. كما ينسب ذهاب الميت إلى حالة أرواح الأجداد المتجلية في الصور، والتحول إلى أشكال الحيوانات أيضا لمثل قوى للتجسيد الذاتي هذا. فالتمثال بالنسبة للميت هو وسيط التعدد الذاتي الجسدي، ومن ثم تظهر هذه التماثيل أيضًا كثيرًا، ولا سيما في سراديب الدولة القديمة بكميات كبيرة[96]. وفي تلك الحقبة وجدت تماثيل ثنائية بل ثلاثية يكون فيها صاحب القبر مع نفسه جماعة[97]. وفي أثناء الحياة يعترض وجود الجسم مثل هذا التعدد الذاتي، أما في الموت فيسقط الغياب هذا الحاجز، ومن ثم يستطيع الجسم الذي تحول من خلال التحنيط نفسه إلى صورة الآن – ومن خلال – هذا التعدد أن يستكمل كجسم لصور تمثله.

ج) أوشابتي وجوليم

في هذا السياق يجب علينا أيضًا أن نتناول الأشكال المعروفة بـ "أوشابتي"[98] أو "شاوبتى"، المصنوعة من الطين والخزف والخشب أو الحجارة الصلدة ووضعت في القبر بكميات كبيرة. وإلى جوار التماثيل النصفية الجميلة جدًا والنماذج المصنوعة بعناية والمكتوب عليها، كان يوجد أيضًا أشكال اختفت لا يزيد طولها عن كتلة من الطين تؤخذ بين راحتي اليد، وتحفظ في صندوق صغير من الخشب. ولقد أظهرت الاكتشافات التي لم تعبث بها يد من قبل، أن العدد 401 كان يسعى دائما لوجوده لأنه يمثل: 365 تمثالا صغيرا لكل يوم من السنة، بالإضافة إلى 36 "مشرفا"، أى واحد لكل فترة 10 أيام. والسنة التي يدور حولها الكلام هى سنة الواجبات اللازمة الممكنة في العالم الآخر. ولكل يوم من هذه السنة يمكن لصاحب القبر أن يضع رجلاً بديلاً في شكل أوشابتي. وأشكال أوشابتي يجب ألا تفهم على أنها وسيلة للتنصل من العمل في الحياة الأخرى فقط، ولكنها على العكس من ذلك يجب أن تخدم الميت كوسيط للمشاركة في هذا العمل. وقد أزال سحر الصورة المصرية التفريق بين "صورة (فقط)" و"ذات (الحقيقة)"، في تعبيرات نقابلها مثل "في دمية". وإذا كان الأمر يدور حول التنصل من الواجبات فإن هذا يعنى في المتون المناسبة "مشرفو العمل في العالم الآخر، الذين يدعونكم إلى أداء أعمالكم الإجبارية: يجب ألا يكون لكم حقوق التصرف في، لأنني نبيل في بلاط دولة أوزوريس، أعفي من العمل الإجباري!" مثل هذا النوع من المتون لا أعرفه، والنص الوحيد الذي له صدى سلبي لمثل هذا العمل الإجباري، يوجد في قبر تحوت محب T.T. 194 من الدولة الحديثة (رقم 8.2.9):

تماثيل أوشابتي تعمل هناك لاسمي
عندما أكون في عمل لممدوح
بن بن يجلب لى قرابين
حتى أستقبل خبز snw كطعام
لم يحدث، أنه كان على أن أحضر رملاً من الغرب إلى الشرق(99)

وهنا أيضًا يثمن العمل على أنه شيء إيجابي، عندما يسمى "عمل لممدوح". وبن بن هو إله خاص لم يوثق إلا في قبور طيبة في عهد الرعامسة وواجبه هو تقديم قائمة حول استلام قرابين الموتى. وهنا يقصد بهذه القرابين المرتب، الذي تقاضاه الميت نظير عمل يقوم به أوشابتي باسمه في العالم الآخر. ولكن عندما يتحفظ تحوت محب، بأنه يجب عليه أن يسافر ليجلب رملاً من الغرب إلى الشرق، فإنه يتنصل من أشكال أوشابتي الخاصة به، التي ستنجزه له في "تمثال دمية effigie" أو من أشكال معينة للعمل يرفضها لأنها تقلل من كرامته. ولكن علينا بوجه عام أن ننطلق من أن الأمر في أشكال أوشابتي يدور حول أن هذا العمل يجب أن يؤدى وأن يفهم على أنه شكل مفيد لشكل الوجود الإلهي المرجو والمحبب، فالميت يخلق لنفسه ممثلاً، ليكون موجودًا هناك، وليس ليتنصل منه.

ولتفعيل هذه الأشكال يكتب متن على الجسد، سجل على أنه الفصل السادس من كتاب الموتى(100)، وأيضًا ظهر كمتن من طقوس الموتى لـ با–عا""(101)، ويرتل في عبادة الموتى:

صورة رقم 21

أشكال من الطين (أوشابتي) للملك سينكا مانيسكين – من نوري (السودان)

نهاية القرن السابع قبل الميلاد

الكاتب (sḥḏ) با–عا يقول:

يا أوشابتي هنا

عندما يستدعى الكاتب با-عا

لأى عمل يؤدى في مملكة الموتى

كرجل مكلف بإنجاز عمله

ليطلب (الحقول)، والضفاف ليرويها

ليحمل رملاً من الشرق إلى الغرب

و من ثم عليك أن تقول "أريد أن أقوم بهذا، أنا هنا!"

وفي متن موجه إلى الموتى من قبر من الأسرة 18 يتمنى المرء لنفسه:

عندما ينادي المرء، يجب أن يجيب أوشابتي الخاص بك

ويقول "نعم، سأقوم بالعمل"(102)

وعلى صندوق خشبي من العصر المتأخر، يستخدم لحفظ تماثيل الأوشابتي، يوجد النص التالي(103):

قال تحوت، سيد الخط المقدس

كاتب الحقيقة لسيد الخلود.

هو يقول: يا (شكل) أوشابتي (rpjj)

وأنتم أيها الموظفون الكبار لمملكة الموتى

عندما ينادى المرء، ويطلب

كاهن – وعب لمحيا آمون الذي يذهب إلى كل مواقعه

نحات المنزل الذهبي پاتى أويوم خفا – آمون Patjauemchefa **بُرأ**

لينقل رملاً من الغرب إلى الشرق

إذن يجب أن تقولوا "نعم، أريد عمل ذلك"

في ضوء الشمس وفي ضوء القمر

في أول العام وآخره

في الصيف والشتاء، في 365 يومًا من العام

لتثبيته في نشاطه (r rwḏ m jrr=f)

مثل الآلهة الكبيرة التي ترقد في تابوت السرداب

في الحي المقدس لمنطقة الآلهة

اعطوا، حتى تخرج روحه وتتجول

مدهونة بأشعة ثعبان أوريوس الصل

حتى يصبح عجوزًا في مدينته الأصلية طيبة

لأنه بقى بعيدًا عن تقزز الآلهة

وتلقى مديحًا في الكرنك

مع أطعمة معبد (الإله)

حتى ينال الاحترام هناك في هناء وبركة[104].

أنت ممدوح جدا

وتحديدًا لغرب طيبة في معية الآلهة

وتحضر إليك القرابين والأطعمة (ظهرت) من حضرة سادة هليوبوليس

وتحضر إليك الإراقة لاسمك

خبزًا وجعة ونبيذا ولبنا

كل الأشياء الجميلة الطاهرة

كل الأشياء الجميلة اللذيذة

فلتبرأ أمام سادة هسرت (تحوت)

بحيث تدخل مع الراقدين في خفت حيرنيبس

أوزوريس.....باتى أويو خفا - آمون

أما أن شكل الأوشابتي له تنوعات أخرى تخدم في المشاركة والمساهمة، فهذا يظهر في اكتشاف نشره فراوكه پوپينماير Frauke Pupenmeier[105]. ففي مدافن الملوك القديمة في أبيدوس – التي حُدد مكان قبر أوزوريس بها منذ الدولة الوسطى – وجد في الحفائر بالقرب من قبر الملك دن Den من الأسرة الأولى حفرتان صغيرتان، وبهما نوع من نماذج الدفن في تابوتين خشبيين

طولهما 62 و31.5 سم، وتابوتين من الخزف على هيئة الإنسان وطولهما 41.5 و39.5 سم، وبقايا سلسلة من أشكال الأوشابتي يبدو أن طولها الأصلي يبلغ حوالى 30 سم ولكنها كسرت بطريقة عشوائية على أيدى اللصوص خوفًا من انتقام الميت. وكل هذا يعرض دفنًا من نوع "في دمية" الذي سمح به لمدير الأراضي الملكية قن آمون Qenamun، وهو شقيق من الرضاع ورفيق سلاح للملك أمنحوتب الثاني، كنوع من التكريم الخاص به من قبل الملك، وذلك بأن يسمح بدفنه في أبيدوس وهى أقدس المواقع، وأيضًا هنا ليكون، بالقرب مباشرة من قبر أوزوريس، وليدفن عند بوابة العالم السفلي. ومن ثم فإن أوشابتي لا يمثل الميت فقط في أداء العمل، ولكن يخدمه أيضًا في بعض الأشياء المرتبطة بهذا، كما نجده هنا في مساعدته في أن يكون حاملاً لتعدد شخصيته الممتدة بالقرب من أوزوريس. ومن أبحاث فراوكه پوپينماير على الأشياء الأخرى الإضافية التي وجدها بالقبر، يظهر أن هذه الأشكال تمثل الميت بالدرجة الأولى في وسط الاحتفال بالأعياد الكبرى، لتخدم اشتراكه كوسيط في هذا العيد. ولقد وجد لنفس "قن آمون" هذا مخزن لأوشابتي في زاوية "أبو مسلم" في الجيزة.

وانطلاقًا من هنا فإن هذه خطوة قصيرة، حتى تصل إلى التصور الحى ليهودية العصور الوسطى لجوليم الإنسان الصناعي من الطين، ولإحيائه يضعون علامات كتابية على جبهته ويتلون تعاويذ سرية، ويرسله صانعه في مهمات مختلفة بدلاً منه(106). وتدور حكاية مصرية من الدولة الحديثة احتفظ بأجزاء منها مكتوبةً على بردية من العصر المتأخر، تدور حول حالة مثل هذه

بالضبط، فقد تنبأ لملك، بأنه لن يعيش سوى وقت قصير، ولكن هناك إمكانية أن يذهب أحد بدلاً منه إلى العالم الآخر، والوحيد القادر على ذلك هو القائد العسكري مرير رع، وهو إنسان حكيم وفاضل وعالم بالكتابة، وقد أخذ الوعد من الملك أن يراعى زوجته وابنه، ليذهب بدلاً منه إلى مملكة الموتى. وهناك عرف أن الملك قد أخل بكل تعهداته التي قطعها على نفسه، فقد تزوج من امرأته وجعلها الزوجة الأولى له، وأن داره أعطاها لخصمه، أما ابنه فقد قتله. وقد كان مرير رع كميت عاجزًا عن أن يعود إلى العالم العلوي ليأخذ عائلته، ولكنه شكل رجلاً أرضيًا، بعثه بدلاً منه وكلفه بطلبات مناسبة[107]. نعرف من هذه القصة شيئًا عن الشكل الذي تصوره المصري لمئات من متون الموتى، والتي تاق إليها "للخروج في النهار"، أي العودة إلى العالم العلوي (والذي سوف نتناوله في الفصل التاسع). هذا الشكل كان مرير رع حرًا في اختياره بالطبع، ولكن هذا يكون ممكنًا في تكوينات وأشكال متحورة فقط، تبقى غير ظاهرة للأحياء ولا تؤثر عليهم. فالموتى يعودون إلى العالم العلوي، لا "يبصقون"، ولكنهم يبقون مختفين عن الأحياء، ومن ثم كان على مرير رع أن يستخدم وسيلة "الرجل الأرضي" حتى يستطيع أن يكون نشطًا مؤثرًا.

وقد شغلنا مبدأ "الربط" في الفصل الأول، حيث يدور الأمر حول صورة الموت للتمزق. وهناك تناولنا نصوصًا تصف التأثير الباعث والمحيي لهذا المبدأ في مثال التحلل الجسدي وشفائه بشعائر التحنيط والبكاء على الميت. وفي الفصل الثاني دار الأمر حول صورة عزلة الموت؛ وفي هذا السياق يقابلنا معنى الربط الباعث على الحياة على مستوى الحيز الاجتماعي للإنسان. ومفهوم

"الشخص" وملامحه ومكوناته، والتي تناولها هذا الفصل، توجد في مستوى متوسط بين حيز الجسد مع صورة الموت للتمزق والحيز الاجتماعي مع صورة التمزق للموت. ويؤثر على هذا المستوى الربط الباعث على الحياة والشافي من الموت.

والوحدة "العضوية" التي اتحدت فيها مكونات الشخصية المختلفة مع بعضها في أثناء الحياة، لا يمكن أن يعاد تشكيلها بمساعدة شعائر الموتى، والتي لا يسعى إليها أبدا تذهب الآن إلى أشكال جديدة للربط تشترط الموت، وتضم بالإضافة إلى الميت المتجلي في روح الأجداد، أشكالاً جديدة للعيش بعد ذلك في السماء والأرض والعالم السفلي. والربط الجديد الذي يجمع الشخصية يقبل أبعادًا كونية، فالجسم الذي توحدت فيه كل العناصر قبل ذلك، أصبح هو الآن عنصرًا من عناصر أخرى كثيرة. وينتمي لذلك أيضا، فضلا عن القرين والروح و"القلب"، وقد تناولناهم في هذا الفصل، الظل والاسم. وينتمي الظل إلى الروح، والظل يتبعها ولكن ليس إلى السماء. أما الاسم فيعيش في العالم العلوي بعد ذلك في ذاكرة العالم الآخر، وله قابلية خاصة للامتزاج مع القرين. أما ما سعى إليه المصري، فهو حياة في ومع كل ملامح شخصيته هذه، والتي لا يجسدها ولكن يربطها. ومن خلال تجهيز القبر بصوره ورموزه وإتمام الشعائر، وبإضافة (أدب الموتى) (انظر الفصل العاشر) يجتهد الميت في بناء شبكة علاقات؛ يمكنها الربط بين عناصر شخصيته المختلفة بعد الموت. وأكثر من ذلك يخدم القبر المصري أيضًا كوسيط للشبكة الاجتماعية، فكل قبر يوجد في شبكة مليئة بالعلاقات المهمة مع القبور الأخرى والمعبد ومدينة الأحياء. ويحدد مكانه بصورة كبرى اجتماعيًا وليس جغرافيًا أو فلكيًا. وفي كل موقع للمدافن توجد قبور مهمة وقبور لها مواقع متميزة للشخصيات المرموقة يحيط بها

مجموعة من قبور أصغر أو منطقة مجاورة مساوية لها. وفي مدافن المناطق الصخرية توجد مقابر النبلاء عاليًا على المنحدر، بينما يبنى الأتباع والعملاء قبورهم أسفل ذلك. ويؤكد أحد أصحاب هذه القبور في نقوش قبره في البرشة، أنه بنى قبره تحت أقدام سيده. وغير ذلك توجد قبور متعددة، وتضم في الطبقة العليا زوجة صاحب القبر، أو أباه، أو أحد أقاربه المقربين، وفي الطبقة الوسطى يضم القبر مجموعة كبيرة من الأقارب والأتباع. ويؤكد أمير إقليم جاو في دير الجبراوي من الأسرة السادسة في نقوش قبره، أنه بنى قبره مع قبر أبيه، ليس لأن المادة تعوزه لبناء قبره منفردًا لنفسه، ولكن لأنه من المهم عنده أن يكون في العالم الآخر مع أبيه: "لقد أمرت أن يكون دفني في قبر واحد مع جاو (الكبير) هذا، حتى أكون معه في موقع واحد. وهذا لم يحدث لأنني لا أمتلك مالاً لبناء قبرين، ولكن فعلت هذا لأنني أردت أن أرى هذا الـ (جاو Djau) يوما بعد يوم، وأن أتحد معه في موقع واحد"[108]. وأيضًا في هذا الصدد يثبت القبر أنه "منزل القرين": وهذا يخدم بالدرجة الأولى الذات الاجتماعية للميت؛ لأنها تمنع عزله، وتربطه سواء بمنزلة صاحب القبر أو بمن يولد بعده[109].

د) شخصية الميت

لا يوجد في صورة الإنسان المصرية تفريق واضح بين "الجسد" و"الروح"، ولكن بين "ذات الجسم" و"الذات الاجتماعية"، أو بالأحرى بين "حيز الجسد" و"الحيز الاجتماعي" للإنسان الحي أو الميت.

الشخصية

حيز الجسد	الحيز الاجتماعي
(ذات الجسم)	**(الذات الاجتماعية)**
جسم روح	جسم روح
الظل h̠Ʒ.t ,^{c}.wt ,ḥ^{c}.w با،	القرين، الاسم
(كرامة المومياء) s^{c}ḥ	

وتركز أفعال البكاء والتحنيط على جسم الميت وإعادة حيويته، وهى خاصة بالآلهة إيزيس ونفتيس وأنوبيس. أما إعادة الحيوية للذات والحيز الاجتماعي فهى على العكس من ذلك على من أفعال الابن حورس ويساعده في ذلك تحوت وأبناء حورس. والتفريق بين الذات الجسدية والاجتماعية يطابق اختلاف الجنس بوضوح في توزيع أدوار الشعائر. فحيز جسد الميت هو بالدرجة الأولى في كنف إلهة مؤنثة، بدءًا من إيزيس التي تجد الجثمان، إلى شقيقتها نفتيس التي بكت عليه وجلته، ثم إلى نوت كأم وهى التي تأخذه كتابوت إلى السماء. أما الحيز الاجتماعي للميت وإعادة تأهيله اجتماعيًا في عالم الآلهة فهو على العكس من ذلك، وهو بالدرجة الأولى شيء خاص بالابن والمنتقم. ويلعب أنوبيس في كلتا المنزلتين دورًا، مثلما يفعل في شعيرة التحنيط والمومياء لإعادة تأهيل الشخصية في المنزلتين.

وتنتمي الجثة التي تخص الميت فقط لحيز جسد الميت، بالإضافة إلى الجسم الذي يسمى أيضًا بنفس المفاهيم مثل جسم الحي (الجسم – الأعضاء – الجثمان). وأكثر من هذا يمتلك "جسد مومياء" و"جسد العالم الآخر"، ويدل

هذان المفهومان على الملمح الاجتماعي أكثر مما يدلان على الملمح الجسدي بالمعنى الدقيق، فهنا يوجد الجسد كحامل لعلامة مميزة لا يخطئها. وتحول الرموز الدالة على الملك، وعلامات الشرف ورموز الحالة الجسم إلى عامل اجتماعي وتميز حامله كعضو أو حتى سيد للجماعة.

وعلى الرغم من أن أعمال تحنيط الجثمان قد تمت، فإنها تدل في الوقت نفسه أيضًا على جسد العالم الآخر، وبينما يكون جسد المومياء مزينًا بوفرة وخالدًا، ويرقد في غرفة الدفن ساكنًا أيضًا، يكون جسد العالم الآخر متحركًا بحرية. ويكون الحديث هنا بوضوح، أن لفافات المومياء يجب أن تنفصل عن الميت وتشير كل الأقوال الأخرى أيضًا إلى الاستعادة الجسدية والأعضاء وأجزاء الجسم فيما يخص جسد العالم الآخر للميت. ويستخدم التعبير ḏ.t أيضًا في الإشارة إلى جسد الآلهة، ولكنه ليس جسد كائن حي، إلا إذا كان يعنى "ذاته" (مثل jp ḏ.t=f يعد جسده = مدركًا لذاته") والكلمة ẖȝ .t "الجثمان" لا تدل على جسد العالم الآخر المتحرك، ولكن على جسد المومياء الساكن.

وفي نصوص الأهرام يوصف جسد العالم الآخر للملك الميت على أنه ذو رأس ابن آوى[110]. ويختلف تمامًا عن جسمه إبان حياته. وفي هذا الجسم يجب على الميت أن يستقبل القرابين وأن يأخذ مكانًا على عرش سيد العالم الآخر. ومن ثم فإن الأمر يدور هنا حول عبادة الجسد وفيها يتصل الميت بأهله، وتحثه الكلمات المنتشرة على أن "يتقلد" هذا الجسد ليستقبل قرابين الميت.

وصورة الميت للتمزق والعزلة هذه، تظهر نفسها صورة الموت للتفكك في معايشة مداهمة الموت للحياة الدنيوية، وهكذا يعايش المصري العواطف

مثل التشوق للحب أو الحنين إلى الوطن كتفكك عن "أنا" وعن "القلب"، وفي قصة سنوحي تترك الـ "أنا" القلب والروح، عندما داهمها الخوف من الفرعون. ولقد تناولنا في الفصل الثالث بعض المواضع، التي تدور حول مفهوم "القلب". والكينونة – الشخص، تعنى للمصري استطاعته التحكم في الذات. وبالضبط فإن قوة التحكم هذه تؤخذ لل "أنا"، عندما يتفكك القلب والروح أو أي ملمح آخر عنها، لأنها تهوى في حالة من الإغماء وعدم الإدراك والنوم، وكلها معايشة لمداهمة الموت مثل وصف حالة الموت. ويقال للميت إنه عاد إلى رشده، إذا استعاد قوة السيطرة على نفسه. وهنا أيضًا يستخدم المفهوم d̲.t ، والذي ترجمناه بـ "عبادة الجسد" (طقوس العصر المتأخر، 3،II):

استيقظ عظيم، عظيم استيقظ
وأوزوريس نصب نفسه بجواره
الذي يكره النوم، ولا يحب الخمول
الإله يكتسب قوة، ويكتسب قوة السيطرة على جسده -d̲-t[111]
وحورس نصبه واقفا
والذي في نديت رفع نفسه

وكما قيل عن الميت في إطار صورة تمزق الموت أن أعضاءه يجب أن تتجمع، يطلب منه هنا أن يعود إلى رشده، وقبل كل شيء: أن يستيقظ.

لقد استيقظ النائم
لقد استيقظ هنا أوزوريس خنتي إمنتيو، ومعه قرينه
هو، الذي ينام على يساره، النائم[112]**.**

وفي العصر المبكر في الألفية الثالثة قبل الميلاد تمهد لمثل متون طعام الموتى وتقديم القرابين هذه، طلبات بفرح، كما يتصورها المرء للموتى النائمين في القبر:

عظيم يجب أن يستيقظ عند قرينه
ولكن هذا العظيم ينام عند قرينه
هذا المتوفى ن ن يجب أن يستيقظ عند قرينه
ولكن هذا المتوفى ن ن ينام هنا عند قرينه
استيقظ أيها العظيم هنا، استيقظ أيها المتوفى ن ن، هنا[113]

وبعد ذلك يتصور المرء الميت في الحياة الأخرى، ويدعوه إلى استقبال القرابين (انظر الفصل 14). وتظهر صورة الموت للنوم في الدولة الحديثة بالدرجة الأولى في كتب العالم السفلي وهنا يوقظ إله الشمس في رحلته الليلية في العالم الآخر المومياوات النائمة من نوم الموت. إنها تستيقظ في ضوئه، الذي يعيد لها لبرهة قصيرة الوعي والحياة واللغة والشخصية. وبعد مروره بهن يغططن ثانية في النوم.

وصورة الموت للنوم في التقليد الغربي هو تصور مألوف، فهيبنوس وثاناتوس، النوم والموت هما في الأساطير اليونانية توأمان، وإذا كانت أساطير الموت الغربية ترى في صورة النوم حالة شافية نهائية، فإنه يظهر في مصر تمامًا مثل التمزق، والعزل، والتفكك كحالة انطلاق غير شافية، تحاول الشعائر إرجاعه إلى نقيضه الشافي. وينام الميت، ولكن عليه ألا يستمر في النوم، بل عليه أن يستيقظ، مثلما أن عليه أن يتجمع في جسم بدلاً من حالة التمزق، وأن يندرج في الجماعة بدلاً من العزلة، فالنوم ليس هدفًا، ولكن حالة انطلاق.

الفصل الخامس

الموت بعثًا وانتقالاً

1- الانتقال كصعود إلى السماء

يدور الأمر في صورة الموت كعدو حول التنصل من الموت، ويتحقق هذا التنصل في صورة "التبرئة". وفي إطار "النموذج الأسطوري"، يتنصل الميت نفسه أصلاً من الموت، في أنه "ضده" هو، ويبرئ نفسه ضد هذا الذي يتجسد في شكل ست. وهذا يعنى أنه ينال حقه في نزاعه ضد الموت، وينتصر عليه في المحكمة. وأخيرًا وفي الشكل الأخلاقي لمحكمة الموتى، يكتسب هذا البعد عن طريقة تبرئته أمام الإله. وتظهر فكرة التنصل عبر صورة الموت لانتقال أوضح من هذا، إذ يكون هذا التنصل مكانيًا – وحرفيًا– يتحقق كرحيل وابتعاد وممر وهبوط. وكما نرى يدور الأمر أيضا في صورة الموت كبعث حول التنصل من الموت.

والموت كانتقال وكممر: تظهر صورة الموت هذه نفسها حتى في بناء القبر. فلقد بنيت قبور طيبة الصخرية في الدولة الوسطى على هيئة ممر طويل يؤدى في الجبل غربا إلى غرفة العبادة. هذا الممر أو "المكان الطويل" يرمز للانتقال من عالم الأحياء إلى مملكة الموت. وفي الدولة الحديثة تحول هذا الممر الطويل إلى حجرة مربعة، صالة استقبال على حوائطها صور من حياة صاحب

القبر، وولع أيضًا بتصوير ولائم احتفالية لصاحب القبر مع أقاربه. وعلى حوائط المكان الطويل تعرض شعائر الانتقال، التي تمثل طريقه من الدنيا إلى الآخرة في مناظر تظهر فيها على الناحية اليسرى شعائر الدفن، وعلى الناحية اليمنى شعيرة فتح الفم. ويتناول الفصل الثالث عشر هذه الشعائر. وفي أحد القبور القديمة من هذا النوع، وهو قبر الوزير أنتف اوقر Antefoker وزوجته سينت senet، في طيبة من القرن العشرين قبل الميلاد، يظهر فيه بالفعل موكب الدفن على الحائط الأيسر من الممر الطويل الذي يؤدي إلى المعبد الصغير، وهناك كتبت للناس الذين يسحبون التابوت أغنية، يغنونها:

أهلاً بك في سلام، إلى الغرب!
أنت يا أيها المهدي...!
أنت لم تذهب هناك لأنك ميت
و لكن لأنك تحيا، ذهبت إلى هناك
اجلس على عرش أوزوريس
و صولجان أبا في يدك
لكي تأمر الأحياء[1]

هذه هى بداية طقوس الموتى القديمة التقليدية المنتشرة، ونريد أن نمهد بتتابع المتن 213 وما بعده من نصوص الأهرام[2]، لموضوع الانتقال:

يا أيها المتوفى ن ن ليس لأنك ميت، تكون قد رحلت
ولكن لأنك حي، تكون قد رحلت!

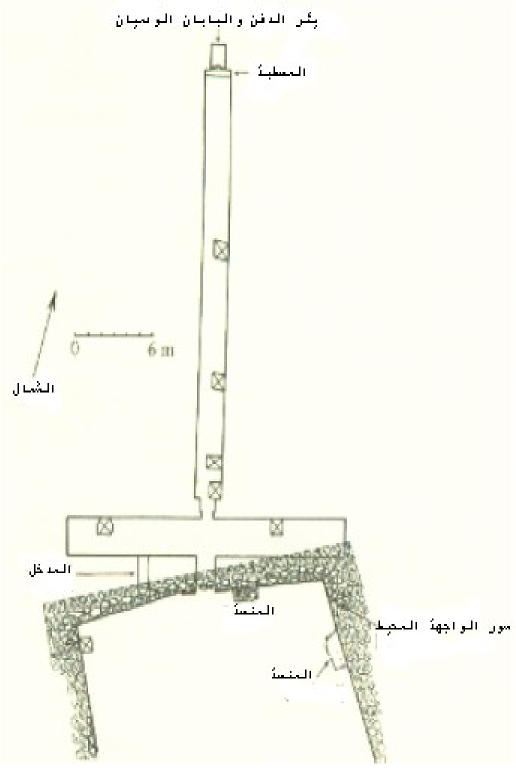
اجلس على عرش أوزوريس
وصولجان أبا في يدك (في يد)
في أنك تأمر الأحياء
وفي يدك الأخرى "Mekes" الخاص بك وصولجان البراعم
بحيث تأمر هؤلاء الذين لهم أماكن سرية

ذراعاك هما أتوم
كتفاك هما أتوم
وبطنك هى أتوم، وظهرك هو أتوم

ومؤخرتك هى أتوم
وساقاك هما أتوم
ووجهك هو ابن آوى
ومواقع حورس تخدمك
وتنتظرك في مواقع ست(3)

يا أيها المتوفى ن ن احم نفسك من البحر (أربع مرات)
وتأتى لك رسالة من قرينك

ورسالة أبيك تأتى إليك
ورسالة رع تأتى إليك (بكلماتها):



صورة رقم 22

مسقط أفقي لقبر الوزير رخميرع ذي الممر الطويل الذي يؤدي إلى الجبل

(طيبة رقم 100 – 1450 قبل الميلاد)

"أسرع إلى أيامك، التي من أجلها تطهر نفسك
لأن عظامك هى عظام أنثى صقر حورس في السماء!
كن في صف الآلهة
واترك بيتك لابنك، وليدك!
ومن يتحدث عن اسمك يا أيها المتوفى ن ن دائمًا بسوء،
عندما تخرج / تصعد
فقد أوجب له جب الألم في مدينته
حتى إنه تراجع، وسقط خائر القوى"

فلتطهر نفسك في برودة سماء النجوم
فلتنزل راكبًا ندى الشرف
على ذراع حورس باسمه "مركب – حينو"
وشعب الشمس يصيح أمامك
عندما رفعك الخالدون (النجوم التي لا تأفل) عاليًا

فلتصعد إلى مكان، يكون فيه أبوك
إلى مكان، يكون فيه جب
حتى يعطيك، ما هو موجود على جبهة حورس (إكليل الملك)

وبهذا تصبح روحا وتكسب قوة سخم Sechem

وتصبح أول الغربيين(4)

يا أيها المتوفى ن ن
رسلك تسرع، ومبشرونك يهرولون
إلى أبيك، أتوم
أتوم، دعه يصعد إليك
وحِطْهُ بحضنك!
لأنه لا يوجد إله نجوم، ليس له حامل
وأنا أريد أن أكون حاملك

انظر إليّ ! لقد رأيت شكل أطفال آبائهم
الذين يعرفون متنهم، الخالدون (النجوم)
فلتر أيضًا ساكني القصر الآن
وبالتحديد حورس وست

فلتبصق على وجه حورس من أجله
وتبعد الجرح عنه

ولتمسك خصيتي ست من أجله

وتطرد أوجاعه
هذا وُلد لك، وذاك يستقبلك

لقد وُلدت، يا حورس
باسمه "الذي ترتعد الأرض منه، وترتعش السماء منه"
وكما أن هذا لا يعاني، وليس عنده جرح، وبالعكس
فأنت أيضًا لا تعاني ولم تجرح

لقد وُلدت يا حورس، لأوزوريس
لقد اكتسبت قوة الروح (با) ، وقوة سخم أكثر منه
لقد استقبلت، يا ست، لجب
واكتسبت قوة الروح، وقوة سخم أكثر منه
لا توجد نطفة لإله، لا تزول عنه آلامه
وهكذا لن تزول عنه (اقرأ عنك) آلامك

رع - أتوم لن يعطيك لأوزوريس
وهذا لن يختبر قلبك -jb

ولن يسيطر على قلبك hati
رع – أتوم لن يسلمك لحورس

ولن يختبر قلبك jb-

ولن يسيطر أحد على قلبك hati.

أوزوريس ليس لك عليه قوة

وابنك ليس له عليه قوة

حورس ليس لك عليه قوة

وأبوك ليس له عليه قوة

"أنت تنتمي، شئت أم أبيت، لإله"

قال هذا ابنا أتوم.

قالا "ارفع نفسك باسمك "كإله"

وكن كاملاً كإله"

رأسك هو حورس العالم السفلي، الخالد

وجبهتك هي ميخنتي إرتي أتوم، الخالد

وأذناك هما طفلا أتوم، الخالدان

وعيناك هما طفلا أتوم الخالدان

وأنفك هي ابن آوى، الخالد

وأسنانك هي سوپدو، الخالد
وذراعك هما حابي ودواموتف:
وعندما يطلب منك أن تصعد إلى السماء، تصعد
ورجلاك هما إمستي وقِبح سنوف:

عندما تطلب، أن تهبط إلى نوت، تهبط
وأعضاؤك هى طفلا أتوم، الخالد
يجب ألا تفنى، وقرينك يجب ألا يفنى
لأنك قرين(5)

وتمتد الطقوس أكثر من هذا، ففي المتن 216، يتصور الميت مركب الليل لإله الشمس ويطلب منها أن تتذكره، وهذا يعني: أن تتذكره كمسافر له الحق في رحلة الليل، وأن تأخذه معها فهو يريد أن يغيب مثل أوريون وسيريوس – الجوزاء والشعرى اليمانية– وأن يتلقاه العالم الآخر، وأن يشرق بين ذراعي أبيه، شمس الليل أتوم، وبلاد الضوء. والمتنان التاليان يرتلهما كاهن يقدم الموتى للآلهة. وفي متن 217 يتحدث رع – أتوم، ويقدم له الملك الميت على أنه ابنه:

يا رع – أتوم هذا المتوفى ن يأتي إليك
روح خالدة....
ابنك يأتي إليك، والمتوفى ن هذا يأتي إليك!

فلتعبرا السماء

متحدين في الظلام!

فلتسطعا في بلاد النور

في المكان، الذي يروق (فيه "أخ") لكما!

وقد أرسلت آلهة الجنوب (ست ونفتيس)، والشمال (أوزوريس وإيزيس)، والغرب (تحوت) والشرق (ديوان – أوى)، لتعلن في كل الجهات الأصلية عن وصول الملك وارتقائه العرش. ويختتم المتن باحتضان أبوي، يستقبل فيه رع – أتوم الابن:

يا رع – أتوم، ابنك جاء إليك، المتوفى "ن ن" أتى إليك!

دعه يصعد إليك، وخذه بين ذراعيك

فابنك هو جسدك الخالد

ويعلن المتن 218 لأوزوريس في شكل ابتهال وصول الملك وتوليه السلطة، أما المتن 219 فيتجه إلى كل آلهة التاسوع الأكبر والأصغر ويقدم لهم الملك على أنه أوزوريس في علاقات القرابة المناسبة لهم: لكل من أتوم، وشو، وتفنوت، وجب، ونوت كابن لهم، ولكل من إيزيس، ست، ونفتيس وتحوت كأخ لهم، ولحورس كأب له. ويختم المتن بوصف الملك عند استقباله لطعام القرابين.

وهنا نريد أن نتوقف، ونستعرض أمام أعيننا المواضيع المتعددة الموجودة في هذا الطقس. ويبدأ النص برحيل ووداع. فقد رحل الميت، ولا يمكن تغيير هذه الحقيقة، وهنا يظهر ملمحا عزاء لهذا الوداع: فهذا الرحيل لا يوجد في

علاقة مع الموت، ولكنه يوجد في علاقة مع الحياة؛ فهو لا يرسل إلى المجهول، ولكن لديه هدفا هو: عرش أوزوريس، وما يرتبط به من سلطة على الأحياء والموتى ("ذوي المقر السرى")[6] وقد جلس هو على هذا العرش في شكل إنسان ("أتوم") له رأس ابن آوى، ويستقبل ولاء موقعي حورس وست، وهذا يعنى قطري البلد، اللذين يكونان مملكة مصر. وانتقاله إلى عالم آخر هو في الوقت نفسه التحول: إلى الشكل الخالد (مصري قديم -ḏ.t وهى كلمة تسمى في الوقت نفسه "جسد" و"خلود").

ويبدأ المتن التالي بتكرار التحذير أربع مرات: "احم نفسك من البحر" وبهذا يتضح، أن هذا الرحيل مرتبط بخطر. ويتوقف الأمر كله على ألا ينزلق إلى ناحية الموت. والعالم الآخر الذي يريد الميت أن يذهب إليه، هو مكان للحياة، وليس للموت، مكان هرب فيه المرء من الموت.

وهذا ما يعبر عنه المقطع التالي من نصوص الأهرام 665 بالتفصيل[7]:

يا أيها المتوفى ن، احم نفسك من البحر الكبير، الذي يؤدي إلى المتجلين

مجرى الماء هذا، الذي يؤدي إلى الموتى!

واحم نفسك من أهل بيت تلك الروح

ومثيري الرعب والأعداء هم باسمهم "المناوئون"
لا تدعهم يمسكون يدك في بيت تلك الروح

هذا خطير ومؤلم

اهرب منه وتجنبه (؟)

عليك أن تفر منه هاربًا، عليك أن تتجنبه تجنبا (؟)

أسرع أكثر إلى سعادة القلب

يا أخا سوكر، الذي يحبه

فليدلك إلى طريق الأفق

لمواقع رع، "الطاهر"

عندما تجد التاسوع جالسًا

فاجلس معه فيها

لتأكل معهم

ويزداد هذا التحذير في نص التابوت 839، الذي لم يحتفظ به في نصوص الأهرام، ولكنه نشأ غالبًا الوقت نفسه، في أواخر الدولة القديمة:

يا أوزوريس ن

احم نفسك من البحر الكبير[8]

احم نفسك من تقزز الموتى

احم نفسك من الذبح عند أرواح الأجداد

احم نفسك من هؤلاء الناس

في جماعة تلك الروح الشرقية

– فهم شريرون وليسوا لطفاء

فلتهرب منهم

فلتكتسب قوة أمامهم مثل رع

ولتواجه غضب هجومك عليهم مثل شو وتفنوت

اركب فوق حافة 9 المركب الخضراء (9)

وجدِّف مع رع لأفقه

أوزوريس هنا، ارحل أنت في اتجاه الجنوب

على رأس ذاك المركب لرع

وأنت تركب فيه مثل رع

وتأخذ مكانًا فيه مثل رع

وتستقبل فيه خبزك مثل رع

أنت تأخذ مكانًا على هذا العرش مثل رع

ونون يوجد على ناحيتك الجنوبية

ونوت توجد في ناحيتك الشمالية

وشو يوجد في ناحيتك الشرقية

وتفنوت في ناحيتك الغربية(10)

إنهم يؤكدون حمايتهم لرع

إنهم يؤثرون، في أنك تأخذ تاج wrr.t- **على رأس التاسوع الإلهي**

عندما قرروا، أن يأخذ رع تاج wrr.t- **على رأس التاسوع الإلهي،**

إنهم يقودونك إلى (عرش) مواقع رع، (وأنت) جميل ونقي،

و يأخذون عطاياك في حفل، يا أبي يا أوزوريس

عندما برزت من الأفق

مثلما أخذوا العطايا الجميلة للقوي في حفل

عندما بزغ من بلاد النور

وتبدأ الرحلة بتجنب واضح لأماكن الخطر والشر، ويلى هذا عبور السماء

في مركب الشمس. ويدل منظر التجنب والنأي عن الصعود إلى السماء، على المرحلة الأولى من الرحلة، أما الثانية فهى العبور، والثالثة هى أخذ المكان على عرش رع، وسط الآلهة الكبرى التي تحميه وتضع عليه شارة السلطة. وهنا ننتبه إلى صورة مختلفة للمواجهة مع الموت كعدو، صورة غير التي عرفناها في الفصل الثالث، فهنا لا يدور الأمر حول صراع قانوني ولكن حول تجنب وهروب. أما أن الأمر في هذا المكان الخطر يدور حول الموت والمخلوقات الشريرة، التي تسكنه، وتريد أن تجذب الميت إلى صفها، فهذا ما قيل بوضوح في نص تابوت:

يا أيها المتوفى ن هنا، احم نفسك من البحر العظيم

أما ما يخص الموت، فعليك أن تهرب منه

و لتتجنب الطريق إليه

عليهم ألا يمسكوا بك وأنت في طريقك إلى تلك الروح

و يجب ألا يقاوموك

باسمهم "العاصون"(11)

ورحيل الميت وذهابه في رحلته إلى العالم الآخر يعنى قبل كل شىء تنصلا واضحًا من الموت. و"البحر الكبير" الذي يجب أن يجتازه المسافر يخفي خطر الفشل، ويتوقف الأمر كله على الهروب من الخطر. ويرمز البحر

هنا إلى شعيرة التحنيط، التي تسمى في نقوش المعاصرين "عبور البحر"فعلى الميت قبل كل شيء أن يجتاز صورة البحر الموصوفة بمرحلة التطهير، التي تخرج فيها "الأحشاء" من الجثمان ليطَّهر من المواد الضارة المتعفنة.

وإلحاقًا بالفصل 262 من نصوص الأهرام، نقتبس الموضع السابق ذكره، أن المتوفى لم يأت بدافع من نفسه، ولكن برسالة من الإله:

أيها المتوفى ن ن مر على بيت هذه الروح

وهجوم غضب البحر العظيم لم يصبه

وتكاليف سفره للرحلة الكبيرة لن تؤخذ

وقصر الوتد الكبير للعظيم لم يطرده

انظر، المتوفى ن ن وصل قمة السماء

ومن تكون "هذه الروح" ومساعدو مساعديها، فهذا ما لا نعرفه(12). ولكن من الواضح، أن المقصود ببيت هذه الروح هو ملمح مملكة الموتى، الذي تنفيه عقيدة العالم الآخر المصرية: فالمكان الذي يكون فيه الموتى ميتين، ويقضون فيه موتهم يطابق شاؤول العبري، وبلاد اللاعودة عند بلاد الرافدين، وهادس اليوناني، والروماني أركوس، هو مكان بعيد عن الإله، لا تصل إليه إشعاعات شمس الليل، ولا يحب الميت أن يُجر إلى هناك. والفرق بين العالم الآخر المرجو، والعالم الآخر الكريه واضح كل الوضوح، فالحدود قد امتدت، وقيد الميت بأمان إلى الناحية الصحيحة، وهذا يعنى، أنه ليس ميتًا، ولكنه يذهب حيًا، وفي نص التابوت يقال أيضًا: ليس لأنك ميت، تكون ميتًا(13).

والميت متأكد من إنقاذه من الموت: لأنه يبدأ الرحلة لا عن رغبة من نفسه، ولكن بتكليف إلهي:

انظر، المتوفى ن ن يخرج / يصعد، انظر المتوفى ن ن يأتي!

إنه لا يأتي بدافع من نفسه (برغبته)

إنهم رسلكم، الذين أحضروه

فكلمة الإله جعلته يصعد[14]

إنه يظهر رسالة جاءته من أبيه، إله الشمس، وهذا فرق كبير، فهو لن يطرد من أرض الأحياء، كما أنه ليس مطرودًا إلى مملكة الموتى، ولكنه يحضر إلى جوار الآلهة: فرحلته توصف بالتأكيد أنها رحلة عمل بتكليف عال، ومن ثم لها حماية قوية. وتنتظره (في هذه الرحلة) مهام وعلاقات جديدة ورائعة، بحيث إنه يتخلى عن علاقاته الأرضية القديمة، ويستطيع ترك بيته لوريثه. وعليه ألا يخاف، أن يتكلم عنه أحد بسوء بعد انطلاقه، وهذا يعنى، أن أعداءه سوف يستفيدون من غيابه. لكن جب نفسه أصدر أمرًا بمعاقبة كل من يتكلم عنه بسوء بفقد تام لمكانته الاجتماعية.

وهكذا كما أن الملك الميت يتحرك بناءً على رسالة من أبيه، تصعد به إلى السماء، فإنه هو نفسه يرسل رسله أولاً ليعلنوا قدومه. وتخدم هذه الإجراءات أيضًا التأكد من صحة الطريق وتجنب طريق بديل غير مرغوب فيه:

يا أيها المتوفى أوزوريس عليك ألا تذهب إلى تلك البلاد الشرقية

بل أكثر من هذا، (لا تذهب) إلى البلاد الغربية

في طريقك إلى معية رع

فلتسرع رسلك، وليهرع أعداؤك

وطلائعك تستعجلك

لتعلن (وصولك) عند رع، الذي يلوح بذراعه اليسرى[15]

وهنا يتم تحذير الميت من الشرق، ويرسل إلى الغرب، ولكن التعليمات العكسية تأتى أيضًا:

لا تأخذ تلك الطرق الغربية

فالذين يذهبون عليها، لا يعودون

اذهب، يا أيها المتوفى ن ن، إلى تلك الطرق الشرقية

مع معية رع، الذي يلوح بذراعه في الشرق[16]

أما ما يتوقف عليه الأمر فهو، أن الميت يهبط بين ذراعي أبيه أتوم. وفي هذا المتن المبكر لم يصبح الميت أوزوريس بعد، ولكنه حورس وست، فهو يجسد الإلهين في نفسه، ويتوقف موته تبعا لهذا التصور المبكر، على أن الشقيقين متشاجران، وجرحا بعضهما البعض، فست نزع لحورس عينه، وحورس نزع لست خصيتيه، وأتوم سيشفي جراحهما.

ومرة أخرى يظهر دافع التنصل واضحًا، ولكنه يظهر هنا بصورة غريبة، فالملك يتنصل من أوزوريس وحورس نفسيهما كآلهة مملكة الموتى. هذا الدور المزدوج لأوزوريس غير عادي بالنسبة لنا، ومن الصعب فهمه. فمن ناحية هو الإله، الذي يجب أن يجلس الملك الميت على عرشه كحاكم للعالم الآخر، الذي

يتحول هو فيه. ومن ناحية أخرى فأوزوريس هو إله الموتى، الذين يريد الملك الميت – على أي حال – ألا يكون منهم. وقد نشأ هذا النص المبكر في المرحلة التكوينية لصور الموت المصرية وتصور العالم الآخر، فهو قد فُصّل للملك تمامًا. والتفريق بين ناحية الحياة وناحية الموت في الانتقال إلى العالم الآخر يرتبط هنا مع التفريق بين مصير العالم الآخر الملكي ومصير الإنسان العادي. وقد قيل هذا بوضوح في أحد متون الأهرام لهذا الوقت المبكر: "البشر يختفون، والآلهة تحلق" (17). وأوزوريس وهو إله الموت للبشر، يجب ألا يكون له سيطرة على الملك الميت، وهذا لا يتعارض مع التصور أن قوة أوزوريس هذه سوف يأخذها (الملك) لنفسه، فالملك يريد أن يصبح أوزوريس، ولكنه لا يريد أن يكون خاضعًا له، لأنه يريد – مثل أوزوريس –أن يسيطر على الموتى، ولكنه لا يريد يكون واحدًا من الذين يسيطر عليهم أوزوريس. وفي بعض المتون الأخرى لنصوص الأهرام يسمى إله الموت الذي يريد الميت أن يهرب منه، بـ غيرتي:

لقد أنقذتك من يد غيرتي

الذي يعيش على قلوب الناس

ولن أسلمك لـ Nwt . Ṛ-nw (18)

لقد طلبته من يد غيرتي

ولن أسلمه أبدًا لأوزوريس[19]

لقد أنقذه من يد إنوتي

ولن يسلم لغيرتي[20]

وفي أحد طقوس الموتى من الدولة الوسطى:

لن تسلم لغيرتي

ولن تكتب لمنطقة صيد الصياد[21]

ولن تجدف مركب Jss-

ولن تنزح مركب sjᶜrt - hȝ[22]

ولكن فيما بعد أصبحت نصوص الموتى الملكية متاحة لطبقات أعرض، فقد اختفي دافع التنصل هذا في مواجهة أوزوريس مع انهيار الدولة القديمة،

وغالبًا قصد أوزوريس بـ "هذه الروح" لأنها لم تذكر بالاسم، كما أن تصور أوزوريس للصورة المرجوة لرحلة العالم الآخر، قد ساد، وأنه هو الذي سيعطى الميت الحياة الخالدة المنشودة.

2- الانتقال كرحلة إلى أوزوريس

بعد نهاية الدولة القديمة ومع انتشار نصوص الموتى، وأيضًا في عبادة الموتى غير الملكية حدث لموضوع التنصل، كما رأينا، تغير مذهل. فالآن لا يدور الأمر حول إبدال مصير الملك الميت بالميت العادي. وفي موضع التفريق هذا بين المرتفع والمنخفض، الإلهي والبشرى، الملكي وغير الملكي يظهر التفريق بين الخير والشرير، وأيضًا العالم والجاهل، وبهذا تتغير صورة العالم كله. والآن لا توجد السماء والأرض في مواجهة الحياة الدنيا والحياة الأخرى، فالعالم أصبح ثلاث طبقات، الأرض كالحياة الدنيا توجد في مواجهة الحياة الأخرى، التي تضم السماء والعالم الآخر، وكما كان الحال قبل ذلك يسعى الميت إلى السماء، ولكن العالم السفلي ما زال عنده مهمًا. وتصف عبارة تظهر في الدولة الوسطى، وموثقة مئات المرات حتى نهاية تاريخ الديانة المصرية، حالته المرجوة:

"آخ" متجلٍ في السماء عند رع

قوي في الأرض عند جب

مبرأ في مملكة الموتى عند أوزوريس

وينشأ التصور عن الحياة الأخرى كمكان، لا يجد بوابته سوى العادل والعالم، وأخلاقيات العالم الآخر هذه هى نتيجة ضرورية لفكرة الديمقراطية والمواطنة الملكية في العالم الآخر، وهنا ينشطر أيضًا شكل العدو، "فالموت كعدو" يصبح له وجهان، فهو من ناحية يحمل كما سبق ملامح ست ويشخص الموت كهجوم قاتل، يقاضيه الميت أمام محكمة العالم الآخر ويحكم له (بحقه). وأما الناحية الأخرى فيأخذ فيها ملامح الحراس، الذين يقفون في صف أوزوريس، وعليهم أن يبعدوا ست وعصابته – بل كل الشرور عنه كخدم ومحضرين – ويجرون الأشرار إلى مواقع التنفيذ ويقطعون رءوسهم. وهكذا يسكن العالم السفلي مخلوقات لا تقل رعبًا عن ست وعصابته، ولا تقل عنهما خطورة على الميت، الذي يكون في العالم السفلي مهددًا من ناحيتين: من "قطاع الطرق" الذين قتلوه ويسعون الآن لموته الثاني، ومن رجال الشرطة، الذين يحشدون له أوزوريس وإيزيس وحورس ضد قطاع الطرق هؤلاء ويجوبون العالم السفلي بسكاكينهم، ولا يبدو عليهم أنهم في صف الأشرار، ولكنهم في صف الأخيار، لا ينتمون لست، ولكن لأوزوريس.

وفي كتاب الموتى فصل 127 ينادى على هؤلاء الحراس بما يلي:

يا حماة الأبواب، يا حماة الأبواب، يا من تحرسون بوابتكم

يا من ترتشفون الروح وتزدردون أجساد الموتى

الذين يمرون به، حين تذهبون ملعونين إلى مواقع الذبح!

أعطوا للروح قيادة حسنة للمتجلي الرائع

المحروس جيدًا في مواقع مملكة الموتى

الروح تحقق مثل رع

ممدوحة مثل رع

وفي الفصل 71 يوجد نداء إلى "المستشارون السبعة":

يا من تحملون الميزان

في تلك الليلة، التي تختبر فيها عين وچات

وتقطع الرؤوس وتنحر الحلوق

عندما تمسك القلوب وتنزع من الصدور

الذين قاموا بمذبحة في بحر النار

أنا أعرفكم وأعرف أسماءكم[23]

هذا الملمح الجديد لصورة الموت كعدو يزداد كثافة في الدولة الحديثة إذ تأخذ صورة "المفترسة"، ذلك الوحش المؤنث، الذي يجلس في محكمة الموتى إلى جوار الميزان مستعدًا، ليلتهم قلب الميت، إذا وُجد في الاختبار مليئًا بالذنوب وثقيلاً.

ويتعجب المرء، لماذا لا يختفي هذا الوحش الرهيب من أي رسم لمحكمة الموتى، ولماذا تتلون نصوص الموتى بمثل هذا الرعب الفظيع، وماذا يمكن أن يهم المصريين فيها، فالعالم السفلي لا تسكنه الوحوش الرهيبة فقط، ولكنها توجد

أيضًا في النصوص والصور حولهم في العالم الآخر. والجواب هو، أن الأمر يدور هنا حول التنصل والتفكك، ولكنه هنا بالمعنى الأخلاقي، فهذه القوى لا تستطيع أن تضر صاحب الحق، فمحكمة الموتى ليست إلا قولا وفعلا لهذا التنصل للميت من الموت. وهذا كله الميزان، والمفترسة، والخدم، والرسل كلهم ينتمون إلى العتبة التي يجب أن يعبرها الميت، ليحفظ دائمًا من الموت، ومن ثم يجب ألا تكون هذه العتبة عالية، وألا تكون الحدود ثابتة، وألا تكون شخصية حراسها فظيعة لدرجة، ألا ينجح الميت في المرور مرة، فينعكس التهديد إلى حماية بالنسبة له، وكلما كان التهديد فظيعًا، كانت الحماية مؤثرة، وكان الأمان منيعًا، وكانت المسافة الموجودة بينه وبين الموت لا تقهر.

وفي نصوص الأهرام يسعى الملك الميت للتوحد مع إله الشمس، ويقوده طريقه بصورة واضحة إلى الأمام، إلى السماء، إلى النجوم "الخالدة"، الموجدة في الشمال، والتي لا تأفل أبدًا. وفي نصوص التوابيت يدور الأمر على العكس من ذلك حول الانتقال إلى العالم السفلي والسماح بالوصول إلى أوزوريس. والفرق بين التصور القديم الملكي والتصور الجديد الشعبي للموت كانتقال يمكن أن يظهر في أحسن الأحوال في مقارنة واضحة بين طقسين، نشأ الأول منهما من نصوص الأهرام، ويعرض الثاني المعالجة المتأخرة لهذا الطقس:

ويبدأ المتن 254 من نصوص الأهرام بعد عدة أبيات افتتاحية بتصور الملك الميت، الذي وصل إلى السماء، ويجبر الآلهة بتهديدات قوية، أن تفسح له مكانًا:

يا سيد بلاد النور، حضر للمتوفي ن ن مكانًا هنا

لأنك إن لم تفسح له مكانًا

سوف يلعن المتوفى ن ن أباه جب:

و لن تتكلم الأرض

و لن يستطيع جب أن يدافع عن نفسه

و عندما يجد المتوفى ن ن على طريقه

فسيبتلعه لحمًا وعظما

وتتصاعد هذه التهديدات حتى يتم إعلان كارثة كونية. فجبال الأطراف تلتحم معًا، وضفاف النهر تتوحد، والطرق تصبح شائكة أمام المتجولين، والمنحدرات يصعب تسلقها على المتسلقين. ويكون رد فعل الآلهة على هذا الإدراك المفاجئ هو صيحة مرعبة "خافوا" قيل لهم" ارتعشوا، يا سفاحون، من عاصفة السماء! لقد فتح الأرض بما عرفه في النهار، لأنه أراد أن يأتي!"

ثم يتجه المتن إلى الميت نفسه:

انظر، إنها تقابلك

إلهة الغرب الجميلة تقابلك

بضفائرها الجميلة، وتقول:

ها قد جاء، من ولدته

قرنه السهم الملون يلمع

ثور السماء!

وشكلك المتعال، مر بسلام

وبهذا أكون قد أخذتك في (نفسي)"

هكذا تحدثت، إلهة الغرب الجميلة إلى المتوفى ن ن

"أسرع وجدِّف، إلى عالم(حقول) القرابين

و توجه إليه، من يقف على نبتة ـ القات "

هكذا قال (حامى البوابة) خنتي إمنتيو

ويمضي المتن، ولكن هنا تنتهى المطابقة مع الطقس القديم، الذي نريد أن نستعرضه الآن، ويحمل صياغة التابوت S1C / S2C العنوان:

أن ترتل، فهذا يجعل الغرب يحب أحدًا

و يجعل الغرب يهتف لشخص

مع كل ما فُعل له في بداية كل عام في مملكة الموتى.

أن ترتل في كل الأعياد السنوية، وفي كل عام خاص، وكل وقت خاص

وعلى صياغة التابوت T I L:

أن ترتل: لتكون بجوار الإله الكبير

وتسبب، في أن تمد إلهة الغرب ذراعيها لشخص

وصياغات العنوان المختلفة، ولا سيما صياغة T I L ترمز بوضوح إلى عملية الدفن، وهكذا يرتل حامل التابوت في قبر ريني Renni (الكاب، بداية الأسرة 18)

فلتفتح إلهة الغرب لك ذراعيها

ولتمد لك ذراعيها!

إلهة الغرب تهلل وهى تقابلك

إلى الغرب، إلى الغرب[24]!

ويبدأ الطقس بنص التابوت المتن 30"

صرخة تنبعث من فم الكبير، لسادة rḫy.t

صرخة عويل تنبعث من فم المستترين

إلى هزيم رعد الآلهة في بلاد النور

عندما ترى الرعب في وجوههم

رعبا لم يروا مثله من قبل

عندما ترى أوزوريس ن

عندما ذهب في سلام إلى طرق الغرب

في شكله كروح الأجداد الإلهي

عندما تسلح بكل قوة الأرواح

عندما قال العظماء له في قمة بلاد النور

"أهلاً بك في سلام، أيها الإله الشاب

المولود من إلهة الغرب الجميلة

جاء إلى هنا اليوم من بلاد الأحياء

بعد أن نفض الغبار عن نفسه

ومُلئ جسده بالسحر

وأُطفئ بذلك ظمأه

وحراسه يرتعشون أمامه مثل الطيور"

هكذا تحدثت آلهة بلاد النور إلى "ن".

وظهور الميت في مملكة الموتى يحدث مفاجأة، وتعجبا، بل ورعبا أيضًا. ويكون واضحًا للموجودين هناك أن عظيمًا – لم يروا له مثيلاً من قبل – سوف يأتي. هذا الوصول ليس له صفة عودة أحدهم إلى ذويه. وبالفعل يحيا قادة بلاد النور، على (حدود) منطقة العتبة (البرزخ) بين السماء والأرض والعالم السفلي، حيث تشرق الشمس وتغرب، ويحيون الآتي الجديد كابن "للغرب الجميل" (ونترجم هنا، كلمة "الغرب"، وتجسيدها في اللغة المصرية بالمؤنث كـ "إلهة الغرب"[25])، أي كابن للإلهة، التي يحدث في مجالها الدفن، فالغرب هو مملكة الموتى.

وبعد ذلك تدعوا الآلهة القادمين أن يتغلغلوا إلى قلب العالم الآخر، وأن يزوروا الأماكن السرية.

يقولون له "انطلق، أسرع

جدِّف إلى حقول البوص، إلى داخل جزر السماء

فلتجدف إلى الموجود على نبتته q3 d.t-

هكذا تقول الإلهة لأوزوريس "ن" هذا هنا

وهذا يطابق الكلمات التي يحيا بها حماة البوابة خنتي إمنتيو في نصوص الأهرام القادم الجديد:

(متن 31:)

يقولون له "آخ"، فلتر الصقور في أعشاشها

هذا من حقك، يا أوزوريس ن

أخ، فلتشاهد مولد ثور(عجل) – أبيس في حظائر البقرة الملونة –

هذا من حقك، يا أوزوريس ن

فلتر أوزوريس في "أبو صير- بنا"

في كرامة ثور الغرب –

هذا من حقك، أيها الإله الشاب

ثم يتحول المنظر بعد ذلك إلى أوزوريس في "أبو صير"، التي نتصور أنها مركز العالم السفلي، لأن الأبيات التالية يجب أن نفهمها على أنها خطاب من الكاهن لأوزوريس:

(متن 32:)

حييت، سوف يقلل من آلامك

يا أوزوريس ن في "أبو صير"

لقد جاء هذا المتوفى ن لهذا المكان، الذي توجد فيه عظمتك

ليطرد آلامك، وليرعب عدوك

لتسلمك شارتك التي تميزك كنبيل في قيظ الصيف

فلتخبر إلهة الغرب الجميلة

أنه ابنك، الذي ولدته لك

الذي أخذته في نفسها وأحبته

ابنك، وبرعمك، وصلبك

الذي خلقته أنت بنفسك

ومن حوادث رحلة العالم الآخر، والانتقال من هذا العالم إلى عالم ثان، ومنه إلى مكان الطمأنينة النهائية، يختار لنا هذا النص منظرًا واحدًا: منظر الوصول عند أوزوريس، الذي لم تذكر نصوص الأهرام عنه شيئًا، فنصنا لا يدور حول الرحلة إلى أوزوريس، وهذا ما تناولته نصوص أخرى بصورة مفصلة (على سبيل المثال نص التابوت 312). وليس هذا هنا هو الموضوع. أما ما يتوقف عليه الأمر، فهو استقبال الميت، والاعتراف بالابن واستقباله في العالم الآخر. وكرد على كلمات الكاهن يتجه أوزوريس إلى إلهة الغرب:

"اسمعي هذا بأذنيك!"

قال أوزوريس لإلهة الغرب الجميلة

وردًا على هذا تحيا إلهة الغرب الميت:

"أهلاً بك في سلام، فلتنه رحلة جميلة

حتى أحتويك داخلي"

قالت إلهة الغرب الجميلة، لأوزوريس "ن" هذا هنا

هذه التحية تضم ثلاث كلمات حاسمة أساسية: كلمة الترحيب وتعنى الانتقال، التي نترجمها بالرحلة، وهى لا تظهر إلا بالإشارة إلى انتقال الميت إلى العالم الآخر، وأخيرًا كلمة "ẖnm" "يأخذ أحدًا في نفسه" "يحتويه داخله"، التسمية المعبرة للعلاقة، التي يريد الميت أن يكون فيها مع المكان الذي يضمه. ويمضي النص في وصف إلهة الغرب:

لقد يممت شطره

في حليها من سندو sndw

بسلسلة عنقها من العقيق

وقرابينها على كفيها

وطعامها يلحقها مع معيتها

وتظهر إلهة الغرب في دور المهمومة بأمر الميت. ويظهر هذا المنظر في كل تنوعات فكرة الانتقال، فالرحلة إلى العالم الآخر تقود الميت إلى مكان، يكون الطعام والشراب فيه متوفرين. ودور المهمومة لا تلعبه إلهة الغرب فقط، ولكن تلعبه أيضًا نوت وحاتحور؛ وفي هذا الدور تدمج الآلهة الثلاث بطريقة لا يمكن تمييزها، وإلى هذا ينتمي أيضا شكل إلهة الشجرة، التي تكون ظاهرة في شكل نوت، وأيضًا حاتحور. وهى إلهة في شكل شجرة تعطى للميت غذاءً

خالدًا (شكل 23)، والتي سوف نقابلها مرارًا في هذا الكتاب (انظر الشكلين 27، 45).

وترحب إلهة الغرب بالميت، كما يتمنى هو: كابن لأوزوريس:

قالت له "تعال، مرحبًا!

وكن إلها في معية ثور الغرب

وكرامتك، تكون كما تتمناها لنفسك

أنت ابن سيد البيت!"

وهنا يأخذ الكاهن الكلمة ويعلن للإلهة البعيدة، أن إلهة الغرب تعترف بالميت كابن لأوزوريس:

(متن 33:)

"أيتها الآلهة في الفراغ اللانهائي

أيها التاسوع في الأسرار:

انظروا إليه أيتها الآلهة،

إلى روح الأجداد الإلهي هذا،

الذي جعله أوزوريس ابنًا له

وجعلته إيزيس طفلا لها

صورة رقم 23
الشجرة الآلهة تطعم الميت (قارن شكل 52) رسم في قبر آمنموبى
(طيبة رقم 41 – 1300 قبل الميلاد تقريبًا)

امدحوه

تعالوا وشاهدوه

حين جاء مبرأً في سلام

قابلوه مهللين"

لقد جاءت إلى هنا، عظمة إلهة الغرب نفسها

لتقابل المتوفى أوزوريس ن هذا

وتقول له "مرحبًا

ابني، أيها الروح بقرن لامع

تحول في سلام، حتى أحتويك داخلي!

لأنه هكذا أمر أوزوريس"

هذا الجزء أُخذ حرفيًا من نصوص الأهرام، فإلهة الغرب تتعرف في القادم الجديد على ابنها. ويكتسب وصول الميت هنا صفة العائد إلى بيته، هذا المنظر سوف نتناوله في الفصل السابع: فله أولوية صورة الموت نفسه، وفي نصوص أخرى لا يدور الأمر حول شيء آخر غير هذا، فهو هنا محتضن في السياق الأكبر للانتقال، ويميز المرحلة الثالثة، وهى الوصول. ويصعد الملك الميت في عالم التصور الملكي للدولة القديمة أيضًا كابن إلى السماء، ويتحد مع أبيه الذي يسمى إله الشمس رع، وأيضًا إله الأرض جب.

الآن يتجه الكاهن إلى إلهة الغرب نفسها، ليقدم إليها الميت كابن لها:

حييتِ، يا إلهة الغرب الجميلة:

انظري، لقد جاء إليك المتوفى ن هذا

ليحيكِ يومًا بعد يوم

كابنك، كطفلك

الذي ولدتيه لأوزوريس

لقد جاء من جزيرة النار (العالم العلوي)، ليحيكِ

لقد نفض غباره عن نفسه

وملأ جسده بسحر

وأطفأ ظمأه

وحراسه يرتعشون أمامه كالطيور

والآن ومرة أخرى يصبح واضحًا تمامًا، أن الميت ليس ابن أوزوريس فقط، ولكنه أيضًا ابن إلهة الغرب، وأن إلهة الغرب ليست أحدًا آخر سوى إيزيس نفسها، زوجة أوزوريس. وفي نصوص الأهرام لا يلعب أوزوريس أي دور، ففيها تحيى إلهة الغرب القادم تمامًا مثلما تحيى ابنها. ويظهر موضوع الانتقال كاستعادة للماضي، ويصبح واضحًا، أن الأمر يدور حول وصول الميت حديثًا، الذي وصل أنفا من العالم العلوي، والذي يسمى في هذا النص وأشباهه بـ "جزيرة النار". وفي ثلاثة تعبيرات، نفض الغبار، المليء بالسحر، وإطفاء العطش، التي سوف نتناولها دائمًا، ونقصد بها التحنيط، وشعيرة التجلي، تحول الميت من خلالها "متجليًا"، و"روح الأجداد الإلهية". ويستمر النص:

لقد جهز البلاد، بما لا تعرفه[26]

مثل البلاد التي نزل إليها

حين قال لها

"حييت، يا إلهة الغرب في معية أوزوريس!

حييت، يا معية أوزوريس، التي فيها إلهة الغرب الجميلة

لقد أتيت إلى هنا

لأنني أتمنى أن أطرد ألم أوزوريس

وأرعب أعداءه "

ويقدم الميت نفسه كـ "شافٍ ومنتقم" يلعب دور حورس، كما عرفناه في المتن 312 من نصوص التوابيت. إنه يريد أن يشفي الجراح، التي أصاب بها ست أوزوريس، ويعيد إليه كرامته.

والآن تأتي خطبة طويلة لإلهة الغرب إلى الميت وبها وعود، أن تقوده إلى الأسرار المختلفة للعالم السفلي:

"تحول إلى هناك في سلام، حتى أحتوِك داخلي!"

قالت إلهة الغرب الجميلة للمتوفي "ن" هذا هنا

متن 34:

أريد أن أُرِك:

أوزوريس في "أبو صيربنا"

وكيف رحلت معه إلى أبيدوس!

وهذا حقك، أيها الإله الشاب!

إله عصير العنب، الذي يهدد المتوفى.

أريد أن أُرِك:

إله النبيذ شزمو بسكاكينه

في شكله كسفاح

و هذا حقك، أيها الإله الشاب

أريد أن أُرِك حقولا مليئة بالطيور

و هذا حقك، أيها الإله الشاب

أريد أن أُرِك:

إله السحرمرتديًا شارة الكرامة

و كيف يحضر القرابين للمهمومين

هذا حقك، أيها الإله الشاب

أريد أن أُرِك

نوت، وكيف جهزت لك مائدة القرابين

عندما تدخل كرئيسة للقرابين

هذا حقك، أيها الإله الشاب

مرحبًا بك بسلام، يا من أرسله أوزوريس

انظر لهذه الآلهة!

بناء على الكلام الذي قالته إلهة الغرب الجميلة لأوزوريس ن

لأبي هذا، لعوني هذا

الذي يحميني ، هبطت إليه مع المهمومين(27)

ومع الكلمات الأخيرة يعلق الكاهن على خطبة إلهة الغرب، ويظهر نفسه بقوة أكثر في المقدمة، فهو يقدم نفسه كابن للميت، ويعيد وصف دوره في تعبيرات رسمية، تظهر دائمًا بدءًا من هنا (لم يترجم في النص) والأب يجب أن يكون للابن الباقي بعده عونًا وحاميًا في العالم الآخر بين المهمومين، وهذا يعنى الموتى الآخرين، المهتم بهم كروح للأجداد، ولهم تأثير. ويعد الابن أن

يتسبب في حدوث ستة أشياء. الثلاثة الأولى تتعلق بالطهارة، والثلاثة الأخرى تدل على الإدخال. الطهارة والإدخال يرتبطان في العقيدة المصرية ببعضهما ارتباطًا وثيقًا. وبكل واحد من هذه التعهدات ترتبط فقرة متكررة، موجهة إلى الميت وتصف علاقة الابن بأبيه:

(متن 35)

أريد أن أتسبب في أن يتطهر في بحر ابن آوى بين المهتم بهم

أربعتك[28] فوقى في الحياة والاستمرار

أنا سليلك على الأرض

أنا روحك الحية على الأرض

التي تحضر لك قرابين على الأرض

في بيتك في جزيرة النار

أريد أن أجعله يتطهر في الجزيرة في العالم السفلي

بين المهتم بهم (وهكذا)

أريد أن أجعل الساحرتين (الإلهتا التتويج) تبخرانه

بين المهمومين (و هكذا)

هكذا كانت التطهيرات الثلاث، والآن تأتي الإدخالات الثلاثة:

أريد أن أجعله يدخل إلى المعبد الكبير

بين المهتم بهم (وهكذا)

أريد أن أجعله يدخل إلى أغوار الأسرار

بين المهتم بهم (وهكذا)

أريد أن أجعله يدخل إلى مكان العبور

بين المهتم بهم (إلخ)

ويتوقف الأمر عند الابن على الربط، كما يتوقف في الوقت نفسه على البعد المسيطر والموجود بينه وبين الأب. وفي تكرار الفقرة يؤكد أربع مرات على أن مكانه "على الأرض" و "في جزيرة النار"، ويهتم في تعهداته أنه سيدخل الأب إلى أعماق العالم السفلي، ويبوح له بالأسرار، ويستقبل بين الموتى المتجلين "المهتم بهم".

والمتنان التاليان لا يذكران شيئًا جديدًا، ولكنهما يشكلان منظر استقبال الميت، والاعتراف به كابن من قبل أوزوريس وإلهة الغرب. ويأخذ الكاهن الكلمة ويقدم الميت مرة أخرى لأوزوريس:

(المتن 36:)

يا أوزوريس، يا ثور العظماء، يا قائد الأحياء!

انظر المتوفى ن هذا هنا، جاء إليك، ليرى جمالك

(للإله الكبير في الغرب)

ليعبدك، وليتبعك

ليشفي لك جراحك

ليصحح لك مسارك في دوره كروح للأجداد الإلهية

لقد جاء اليوم إلى هنا من بلاد الأحياء

لقد نفض غباره عن نفسه

وملأ جسمه بالسحر

وأطفأ بهذا ظمأه

وحراسه يرتعدون أمامه كطيور

لقد جهز هذه البلاد، بما لم تعرفه

مثل الذين هبط إليهم

لقد أحضر كل قوى الأرواح معه في يده

من جزر النار (العالم العلوي)

لقد عرف متنيه، اللذين قالهما "ها" لـ "ذو رأس الجدي"

لقد أحضر لك، ما تربط به رأسك

وما يثبت به قفاك.

لقد أحضر لك حُلي رأسك (29)

في كرامتك لثور الغرب

لقد أحضر لك ماء الحياة من أيدي إحي

وجعل إياكس وحبوي يعرفان،

أنه أعلن قدومك

بعد ذلك ومرة أخرى يتجه أوزوريس إلى إلهة الغرب:

"استقبليه، ودعيه يدخل إلىَّ

قال أوزوريس لإلهة الغرب الجميلة

ربيه، واعتنى به و خذيه في أحضانك

لأنه جاء مجهزًا من جزيرة النار

ادخليه إليّ ، واكشفي له ضعفي

وأريه جروحي"

وتجيب ربة الغرب:

"كيف عليه أن يأتي

روح الأجداد المتجددة هذه؟

قالت إلهة الغرب الجميلة

ويجيب أوزوريس إلهة الغرب أولاً، ثم يتجه إلى الميت نفسه:

عليه أن يدخل بكرامة روح أجداد متجلية

عليك أن تميز (تحنط) في بيت نجم الشعرى اليمانية

عليك أن تخلق (؟) في بيت الثيران الكبيرة

عليك أن تستقبل الآلهة في بيت الثور الأبيض في مملكة الموتى!"

لقد سمعت الآلهة الخطبة

إنهما الساحرتان (إلهتا التتويج) اللتان طهرتاه

"عليه أن يدخل، بعد أن طردتِ الهم عنه

مع أقاربه على الأرض[30]

عليه ألا يصرخ، ولكن يفكر في تقززي:

فتقززي صراخ.

إنه لا يمكن أن يدخل بيتي"

ولقد سُمى أوزوريس "سيد الصمت"، فالصراخ والضجيج عنده شيء محرم، ومن ثم يجب أن يصمت النواح على الميت، عندما يدخل إلى مملكة صمته. ومن الممكن أن يكون التفكير قد تم في نواح الميت نفسه، الذي ما زالت عائلته تحزن عليه، وأنه تركهم على الأرض. وفي المتن التالي يكون الحديث عن هم الميت. وتأخذ إلهة الغرب الكلمة بعبارات احتفال تناسب الموكب:

"إله يأتي، احم نفسك يا أرض!

تحولي في سلام، بحيث أحتويك داخلي!"

قالت إلهة الغرب الجميلة للمتوفى ن هذا هنا

ويمكن للمرء أن يفهم المتن التالي على أنه تكملة لكلمات إلهة الغرب:

(متن 37:)

عليك أن تتميز (تحنط) في بيت نجم الشعرى اليمانية
عليك أن تخلق في بيت الثيران الكبيرة
عليك أن تستقبل الآلهة في بيت الثور الأبيض!

الساحرتان عليهما أن يطهراك

لقد قُاداتك إلى داخل المعبد الكبير

في داخل الأسرار ومنطقة العبور

ومرة أخرى نجد الربط بين التطهير والدخول. والآن يأتي الطلب إلى الميت، لمواساته وأن يتحرر من حزنه:

فضفض عن همك، حتى يُطرد
وأن تنجز الأشياء طبقا لكل ما قلته
انظر، لقد جاءت عظمتك، مجهزة بقوى الأرواح
دون أن يبقى شيء (من قوى الأرواح)[31] في جزيرة النار

لقد ملأت جسدك بالسحر

وبهذا أطفأت ظمأك

وحراسك يرتعشون أمامك كالطيور

هو (اقرأ أنت؟) جهز(ت) البلاد، بما لم تعرفه

مثل الذين نزلت إليهم

لا تصرخ، لأن أوزوريس يشمئز من الصراخ

وغير مسموح بدخوله إلى بيته

وفي النهاية يأخذ الكاهن نفسه الكلمة ويوصي الإله أوزوريس بأبيه:

حييت، يا أوزوريس في "أبو صير"

في كرامتك ثور الغرب

انظر المتوفى ن هذا إلى جوارك

فلترفع مكانته، وتثبت كرامته

واسمع كلماته، واطرد همه

فليبرأ ضد أعدائه

ولتكن ذراعيه قويتين في المحكمة

عندما يظهر لأقاربه (والذين أنا هم) على الأرض

عن "قوة أوزوريس" يقول المرء:

"و هزم الكلب الذي عارض سيده"

وبهذا تكون الحالة النهائية المرجوة قد وصل إليها وصدق عليها، فالأب الميت اقتيد إلى أوزوريس، وانضم إلى هيئة قضاة أوزوريس، حيث يكون عونًا لابنه الذي خلفه وراءه. هذا الموقف يُستغل بعد ذلك، وربما نتعامل الآن مع طقس تعديل ثانوي لوظيفة فُكر فيها على أنها تدخل الميت إلى أوزوريس في

إطار مراسم التحنيط والدفن، وتدعو الآن (الميت) للاشتراك في صراع محدد، وهكذا يتوجه الكاهن بعد ذلك إلى الأب:

انظر، هذا العدو (وهكذا)[32] بين الناس والآلهة في مملكة

الموتى، لقد جاءت الحيوانات الصغيرة،

لتهدم لك بيتك، ولتحطم بوابتك،

ولتجعل عدوك يفرح في جزيرة النار

وهكذا فإنه يشي بهذا العدو لأوزوريس، وعليه أن ينقل المكائد الشريرة في مفهوم أسطورة أوزوريس ويعرضه كحليف بصور ست، وعلى أوزوريس أن يتعرف عليه كعدو له، وأن يتصرف بما يناسب هذا:

يا أوزوريس، انظر هذا عدوي بين البشر

في مملكة الموتى وبين الحيوانات الصغيرة

تحالف مع ست

نشر خبر ضعفك

و فضح جروحك المستترة

وقال إن المرض سئ

و الألم الذي بك (تنوع: بكتفك)

وكما مُدِحتْ روحك، عليك أن ترى أعداءك المتمردين،

وكيف أنهم خلعوا عليك الشرف، وضاعفوا لك كرامتك

فلتحطم، وتسقط كل عدو. وهكذا

ولتضعهم تحتك (تنوع: تحت نعليك)

يا أوزوريس، تصرف لنفسك، لقرينك، حتى يصبح راضيا

ملحوظة: للكلام عن صورة عدوك من الشمع، المكتوب عليها اسم هذا العدو على صدره، بالعمود الفقري لسمك الشال لتضعها على الأرض في مواقع أوزوريس.

وتعلمنا هذه الشعيرة كمية من تصورات الموت كانتقال إلى مكان آخر وحالة أخرى، فالميت خلف وراءه الشعائر، التي حولته إلى روح أجداد إلهي، ومن ثم يدخل إلى رحلة العالم الآخر مجهزًا، ويظهر على الحدود بين هذا العالم وذاك بصورة مثيرة للانتباه، فمثل هذا المخلوق القوى لم يره أهل العالم السفلي من قبل، ويصل دون أن يصيبه أذى إلى أوزوريس وإيزيس، التي تظهر هنا في شكل "إلهة الغرب الجميلة" وتطلب السماح له بالدخول. أما الكاهن الذي يظهر في النهاية أنه الابن الذي خلفه الأب وراءه، فيصاحبه حتى هذه العتبة ويقدمه لأوزوريس ولإلهة الغرب ليس على أنه ابن له، ولكن على أنه ابنها. ومرة أخرى يكون الطلب حول إدراج الميت في عالم الموتى. وبعد نجاح ذلك يمكن على أساس هذا الانفصال والربط الاجتماعي للطرفين (الأب والابن) – الأول في مجتمع العالم السفلي والثاني في العالم العلوي بناء الربط بين الأب والابن لمصلحة الطرفين. ويستطيع الميت أن يتخطى هذه العتبة فقط، عندما يتوقف عن النواح. ويجب أن يعبر عن همه، ليمكن مواساته.

وفي نهاية هذه الشعيرة الطويلة يكون الحديث مرة أخرى عن الصراع مع العدو، ولكنه ليس عدو الميت، الذي برأ منذ وقت طويل، فكل هذا تركه وراءه، بل إنه عدو لابنه الذي خلفه وراءه، والذي يشكو العدو أمام المحكمة، ويستطيع أن يستعين بالأب المستقر هناك في شكل عون قضائي وكـ شاك ثان.

3- عون من هناك: صورة الموت بوصفه انتقالاً، وعالم الأحياء

في الفقرات الأخيرة المقتبسة من طقوس الموتى يظهر ملمح الحياة لصورة الموت بوضوح، فالميت يذهب إلى العالم الآخر، ومنه يستطيع أن يهتم بذويه الذين خلفهم هناك، حيث يكون له حالة ووضع. ويمكن أن يكون هناك ربط معه؛ فهو لم يختف من العالم، ولكنه "هناك" في الناحية الأخرى من حدود يمكن تخطيها في إطار اتصال حدودي منظم حضاريا في الاتجاهين.

يمكن للمرء أن "ينزل" إليه، ويدعوه، وهو نفسه يستطيع – إن لم يكن بشخصه – أن يكون مؤثرًا لعائلته من العالم الآخر، ولقد استخدم المصري هذه الإمكانية استخدامًا واسعًا.

ولدينا من مصر القديمة خطابات للميت في القبر وضعها له ذووه الأحياء، ليتلقوا مساعدته في مثل هذه الحالات[33]. وعلى سبيل المثال، خطاب من نجع الدير من نهايات الدولة القديمة، يطلب فيه الابن الأكبر من أبيه عونًا ضد الآخرين، الذين يخشى أعمالهم الشريرة، ولقد وُجد هذا الخطاب في قبر الأب في مكانه الأصلي. وانقل هنا ترجمة ج. فيشت G. Fecht لهذا الخطاب:

خادم يتحدث أمام سيده

(وتحديدًا) ابنه حني

يقول: احترامًا لك مليون مرة

لأنه من المفيد احترام الذي يمدك بقرابين

بسبب ما يفعله خادمك سني

(وبالتحديد لأنه) تسبب، في أن خادمك الموجود هنا (تسمية للنفس من كاتب الخطاب لنفسه) يرى في الحلم أنه معك في مدينة.

انظر! صفاته هى نفسها التي هدمته

انظر! ليس الذي حدث ضده، حدث بسبب أفعال خادمك هنا!

لا توجد حدود لما حدث؛

ولكن انظر: لم أكن أنا الذي جرحته أولاً.

والآخرون تعاملوا أمام الخادم هنا

فليحترس سيده، حتى لا تقع فتنة

وليحرس بحيث لا يرى الخادم هنا بعد ذلك أبدًا(34)

وحنى لديه سبب للقلق، فلقد رأى نفسه في الحلم مع أبيه الميت، ومن ثم يخشى أنه سوف يؤخذ لأبيه في العالم السفلي، ويرجع هذا إلى أعمال خادمه، سنى، الذي يبدو أنه مات غالبًا بسبب حني[35]. ولذا يجب على ميري أن يتسبب في حراسة سني هذا بقوة.

خطاب آخر من أواخر الدولة القديمة أيضًا أرسلته أرملة ومعها ابنها إلى زوجها الميت، والخطاب مكتوب على الكتان، وهنا يستدعى الميت كعون ضد الأحياء، الذين سلبوا بطمعهم ميراث كاتبي الخطاب:

أخت تتحدث إلى أخيها

وابن يتحدث إلى أبيه!

حالتك مثل حالة الحي (الحقيقي)، مليون مرة.....

هذه رسالة ، أن رسول بحزتي جاء إلى المضجع

عندما كنت جالسة عند نهاية مقدمته (المضجع)

عندما نودى آي ابن إريس، ليتم الاعتراف به من رسل بحزتي

و عندما قلت أنت: "احمه احتراما لـ آي الأكبر سنا!

و خشب سريري هذا سيصاب بالعفن

عندما يحمله أحدهم، ليبقى ابن رجل بعيدًا عن الفراش (؟)

ولكن انظر، الآن جاءت واء بويت مع إسيسي

لقد خربتا منزلك، وأخذت هى كل شىء ، كان موجودًا فيه

ليجعلا أسيسي غنيا

لأنهما يريدان أن يحطما ابنك بجعل إسيسي غنيا

نعم، لقد أخذت يا أزي، ويتي، وأنأنخي؛

انظر، لقد أخذت كل خدام عظمتك

بعد أن أخذوا كل شىء من منزلك

هل سيسر قلبك بهذا؟

من الأفضل "أريد" أن تأخذها إليك، تلك الموجودة هنا (عندك)

بدلاً من أن أرى ابنك خاضعًا لابن إسيسي

نبه أباك آي ليقف أمام بحزتي

انتصب أنت وأسرع بالوقوف أمامه

هل تعرف من جاء إلى منزلك هنا

في النزاع القانوني مع بحزتي وابن أياس أنأنخي

انتصب وقف أمامهم كلهم مع آبائك وأخوتك وأصدقائك

وأسقط بحزتي وأياس بن أنأنخي

وتذكر ما قلته أنت لإرتيس ابن آي:

"بيوت الآباء يجب أن تبقى مصونة"

عندما قلت "بيت الابن، وبعد ذلك بيت الابن"

فليؤسس ابنك منزلك، مثلما أسست أنت منزل أبيك

يا سى آخنبتاح، يا أبى ليروق لك أن تسبب في

أن "إنى" تُستدعى إليك لآخذ بيت أنأنخي ابن وأبويت[36]

يُتذكر الميت بكلماته الأخيرة على فراش الموت، عندما أكد على رغبته، أن يرى ابنه آي كوريث للبيت، والآن عليه أن يتدخل، لوجود فريق خصم يريد أن يأخذ المنزل بكامله، وأن يسقط الابن آي في البؤس.

وهناك مثال ثالث ظهر في أواخر الأسرة الثانية. هذا الخطاب ليس مكتوبًا على البردي، ولكن كما هى العادة في الدولة القديمة، وحتى نهاية الأسرة 18، مكتوب على صحن، أحضر فيه ماء كقربان للميت. أما معنى الماء كوسيط للاتصال مع عالم الأموات فسوف أتناوله في الفصل الرابع عشر

ما أعطاه ديدي للكاهن أنتف، ابن أو – ناخت

أما ما يخص الخادمة إمو المريضة فهو:

لا تدخل إليها أنت (آخ) صباحًا ولا مساءً

لأنك لا تكافح الذين، أصابوها بالشر

لماذا تتمنى أنت خراب بيتك؟

كافح اليوم من أجلها من جديد

حتى يكون بيت الأسرة آمنًا، ويُصب لك ماءٌ

و إذا لم تفعل هذا، فسوف يخرب بيتك

هل يعقل أنك لا تعرف، أن هذه الخادمة، هى
التي تراعي منزلك دون الناس كلهم؟

كافح من أجلها واسهر عليها

احمها من كل رجل وامرأة، يتصرفان ضدك

وهكذا يصبح منزلك وأطفالك ثانية مؤسسين
جيدًا

لعلك تسمع جيدًا! (37)

أما ما يخص المرض الذي تعاني منه الخادمة، فلا يمكن إرجاعه إلى تأثير أرواح الأجداد المذكورة، وكل ما اتهم به هو أنه لم يقدم المساعدة فقط، وعليه أن يقيم دعوى أمام محكمة العالم الآخر وأن يتعقب الجناة. ودور أرواح الأجداد هو العون القضائي، وأن تكون شاكية ثانية، وعليه أن يرفع الآن قضية

بيتها. وعلى ذوي الميت – في هذه الحالة الأرملة – أن يمثلوا مصلحة الميت، ويهتموا ببيته بين الأحياء وقبره في المدافن، وأن "يصبوا له ماء"، أي إحضار قربان الميت.

ونرى في هذه الأمثلة عرضا لحقيقة مهمة وملموسة للعالم الآخر في عقيدة المصريين، الذي ينتقل إليه الميت كأرواح أجداد قوية، وأي إمكانات خصصت لها، لتقف بجوار ذويها الباقين في الحياة الدنيا. والحياة الدنيا والآخرة كانتا عالمين مرتبطين ببعضهما البعض ارتباطًا وثيقًا، فقد كانت القبور نقاط اتصال، يصل فيها المرء إلى الموتى، وإليهم يستطيع المرء أن "يهبط"، كما يعبر عن ذلك نص التابوت.

والعالم الآخر كان عالما منظما ببنائه المرتب هرميًا وقانونيًا، يمكن للمرء أن يصل فيه إلى قاعة وهيئة محكمة أوزوريس، وإلى القوة والتأثير والحالة كـ "مهتم به في العالم الآخر" وكـ "روح الأجداد"؛ وهذا يجعل من السهل فهم الفكرة المصرية للعبور. فهذا الانتقال له هدف واضح، يمكن الوصول إليه، فالموتى لا يغوصون فقط دون تمييز في عالم ظل مغبرا، وأكثر من ذلك لا ينفصلون بالتدريج عن الأحياء ويغيبون عن ناظريهم في الكون البعيد، ولكنهم سعوا مدركين ومجهزين لبلاط أوزوريس على أمل في اعتراف، وإمداد وترقية. وبالوصول هناك والانضمام لهيئة المحكمة يصبحون قادرين على الوجود في علاقة مع عالم الأحياء، ويمثلون مصالحهم بشكل مؤثر.

وبدلاً من عرض خطابات أخرى مثيرة جدًا لموتى، أحب أن أعرض نصًا فريدًا، نشكر هـ. ف. فيشر H. W. Fischer على تفسيره. فعلى شقفة من دير المدينة وجدنا نصًا موجهًا إلى ميت[38]. وقد فصل بين الأبيات بنقاط حمراء. وهنا يدور الأمر حول طقس لمصالحة روح الأجداد:

عندما تدخل إلى حضرة إله الشمس

عليك أن تحيل فلانًا إليه (هنا يذكر اسم من
قرأ من أجله هذا المتن وكُتب بدلاً منه فلان)

وعليك ألا تعاقبه على ذنب اقترفه

ولكن عليك أن تتذكر أعماله الطيبة

ولتسمح، لحيواناته بالانطلاق في المرعى

دون أن تبتعد عن الطريق.

عليك أن تحضر هناك جعة -srmt حلوة

و طعامًا وطيورا برية إلى المخزن

و لتنشر السعادة داخل المنزل

دون أن يقيم أحد دعوى[39].

عليك أن تتجنب الفساد، وتظهر اعتدالاً

فالمرء يفعل ما قلته أنت

فلتبعد الفاسد، وتعط النافع

دون أن تبطئ خطتك

فلتجعل الحقول المحروثة حقول قمح

بحيث تنتج محصولاً لا يعد

ولفهم هذا النص يكفي، أن نقدم جزءا من تعاليم حكمة آنى:

هدئ روح الأجداد بسعادة، وافعل ما تتمناه (هى)

واحفظ نفسك طاهرًا، مما تستنكره

حتى تبقى سالمًا من أضرارها الكثيرة

احم (نفسك) من كل أذى

لقد سرقت الماشية من الحقل؟

وأنه هو الذي يفعل مثل هذه الأمور

أما ما يخص خسارة الجرن في الحقل، فيقول المرء:

"تلك هى روح الأجداد!" يقول المرء أيضًا

كما أنه يتسبب في شجار داخل بيته

شقت القلوب[40]

الفصل السادس

الموت بوصفه انفصالا وتحولا إلى العكس

1- الانفصال عن الحياة: الموت بوصفه وداعا وتحولا إلى العكس

أ) نواح الأرملة على الميت

الشكل الطبيعي والعام، الذي يُعرف فيه الموت هو الفراق، لا سيما من وجهة نظر الباقين من عائلة المتوفي. ومن ثم تقابلنا صورة الموت تلك لاسيما في النواح على الميت، والذي نجده في نصوص ترافق مناظر النواح على الميت في مقابر الأفراد. وتوجد مثل هذه المناظر والنصوص المرافقة لها منذ عصر الدولة القديمة.

وفي نقوش المقابر الأقدم يشير كلام حاملي التابوت والنائحات إلى موكب الجنازة المتجهة إلى القبر، والذي يصفونه بأنه انتقال إلى "الغرب الجميل"، ويصاحبونه بصيحات مثل "أهلاً بك عند أوزوريس"[1] أو "فلتمد الصحراء ذراعيها إليك"[2] و"يا إلهة الغرب مدِّي له يدك"[3]. وقد انتشر النشيد التالى انتشارًا واسعا:

جنازة جميلة نظمت للمتوفي ن،

ليتمكن الإله من الصعود إلى بلده، بلاد النور

و يرافقه (الإله) إلى درج مملكة الموتى

مرحبًا بك في سلام عند الإله الأعظم!

اذهب في سلام إلى هناك إلى السماء، إلى بلاد النور

إلى حقول البوص وإلى العالم السفلي، إلى ردهه sšm.t-

إلى المكان الذي سيمكث فيه هذا الإله(4)

وهنا يدور الأمر بوضوح تام حول تفسير موكب الدفن على أنه انتقال عبر عالم الموت إلى مكان الحياة الأبدية. وقد جعلت عقيدة الخلود القوية من غير الممكن أن ترسم وتخلد أغاني في القبر، تبرز الناحية السلبية للموت وعالمه كتعبير عن الألم والحزن. إلا أنه في العصر التالي للعمارنة مباشرة في عام 1320 قبل الميلاد تقريبًا، رفع تحريم هذه الرسومات، ومن ذلك الحين صار يقابلنا صوت جديد في هذه النصوص، إذ يتم فيها التعبير عن الألم والحزن. وتقابلنا في هذا السياق صورة الموت كتحول إلى العكس.

صورة رقم 24

نواح الأرملة على مومياء زوجها الموجودة أمام القبر

رسم في قبر نب آمون وإبوكي (طيبة رقم 181 – 1380 قبل الميلاد تقريبا)

وفي عهد آي، أي عام 1320 قبل الميلاد تقريبًا، نشأ هذا القبر رقم 49

من طيبة لنفر حوتب، وفيه نقرأ نواح الأرملة التالي:

أنا أختك مري ـ عا

يا أيها العظيم، لا تتركني، أنا مري ـ عا

حالتك جيدة!

أنت أيها الأب الحنون، أنت أبي

كيف استطعت أن ترحل؟

انظر، أذهب وحيدة، أنا وراءك!

أنت الذي يحب التحدث إلى

أنت تصمت، ولا تتحدث (معي)![5]

لقد ذهب الراعي الصالح إلى بلاد الأبدية...[6]

كثير الناس من حوله، في بلاد تحب الوحدة

و الذي يحب أن يفتح ساقيه للذهاب،

مقيد، ومضمد ومحبط

الغني بالأقمشة، والمحب لارتداء الملابس

نائم في ملابس الأمس المخزنة![7]

وفي قبر نفر سخرو بزاوية سلطان من عصر رمسيس الثاني، ألحق نص النواح التالي بالنسوة النائحات:

تقول الأرملة موت نفرت:

الناصح أطبق عليه الصمت

واليقظ (الآن) نائم

الذي يجافيه النوم ليلاً،

شاحب (وجهه) كل يوم

وتقول النائحات:

منزله الذي في الغرب

عميق ومظلم.

ليس به باب، ولا نافذة

ولا نور يضيء

ولا ريح الشمال، التي تشرح القلب

ولا تشرق فيه الشمس.

سوف يغطون في نومهم نائمين طوال الوقت

بسبب الظلمة حتى في أثناء النهار (؟)

أيها الألم! لو كان الخيّر سالمًا، وأن يتنفس المرء هواءً

وتقول موت نفرت:

ذو الصوت الجهور يلفه صمت، إنه لا يتحدث

المسيطر على نفسه (pꜣ jp ḏ.t=f)**، غائب عن الوعي**

أيها الألم! كم هو بائس ذلك الراقد، عندما ينام المرء نوما أبديا

لقد وضع "آخ" محفة تحتك، مثلما فعلت مرضعتك

عندما قلبتك، وأيقظتك من النوم

حتى تفيق، وتسمع صوتي

لقد أسرع الراعي إلى بلاد الأبدية (nḥḥ)

أماكن اللانهاية (tḏ)

الذين في الغرب وضعهم صعب وحالتهم سيئة.

كم هو ساكن ذلك الذي ذهب إليهم.

لا يستطيع أن يحكي عن حاله.

ساكن هو في مكانه الموحش

و الظلام عنده أبدي(8).

ونواح الأرامل، وهو موجه أيضا إلى جثمان أوزوريس، كان له المثل الأسطوري في نواح إيزيس. وفي الفصل الأول تناولنا كيف أن "تجلياتهم"، ولا سيما في متون "تأليه الأعضاء"، التي جمعت الجسد الممزق في نص، وجمعته

لغويًا، تنقل عضوًا عضوًا إلى عالم الآلهة، وتضعه في علاقة مع الآلهة. وتعد أناشيد النواح أكثر تمييزًا لإيزيس وتؤازرها في ذلك أختها نفتيس. وتنطق هذه الأناشيد نفس اللغة، أي لغة نواح الأرملة على الميت في نقوش القبر.

وينتمي النواح على الموتى بشكل حاسم إلى ملمح-إيزيس في إحياء الميت، أي إلى الحياة الجسدية، وللجهود الرامية إلى إعادة الحياة والشخصية. وحورس لا يشكو، فحديثه يدور حول إعادة الشرف، وعقاب العدو، وحول تنصيب أوزوريس وتتويجه ، كما أنه لم يتحدث مطلقًا عن الحنين والحب والحزن. ويكون النواح في محيط حميمي تبعًا لمكانة الزوج الجسدية، ولكن ليس في المحيط الاجتماعي للشرف والسلطة والتبرئة، فهذا ما يقوم به الابن. أما لغة العواطف، والشعر العاطفي، فهي لغة مؤنثة قريبة من الجسم، ونجد تعبيرها المبكر – على أي حال في إطار الكتابات التي وصلتنا – في نواح إيزيس ونفتيس على الميت. وفي تنظيم تصرفات أو أفعال محيية، ومجددة وواهبة للحياة، والتي تتم فيها الشعيرة، لمعالجة الموت والشفاء منه ؛ يسيطر تفريق حاد

صورة رقم 25

النساء النائحات - في موكب الجنازة - رسم في قبر الوزير راعموزه

(طيبة رقم 55 - 1360 قبل الميلاد تقريبا)

للجنس، إذ تلعب أنثى ميتة دور أوزوريس، كما تظهر إيزيس ونفتيس وحورس في الشعيرة. والحزن – ولا سيما الحزن "النسائي" هو شكل ضروري للمعالجة المحيية للموت. فالمرأتان فقط (الطائران النائحان) – كما سميا – يمكنهما أن ينوحا بمثل هذه الطريقة الميقظة للموتى. ومن هذه الناحية تكون أسطورة إيزيس وأوزوريس هى بالضبط عكس أسطورة أورفيوس ويوريديس. فالحزن المذكر لأورفيوس يقهر أركوس،

ولكنه لا يصل إلى يوريديس نفسها، ولا يستدعيها إلى الحياة، كما أنه لا يساعدها في العالم السفلي. أما الحزن المؤنث لإيزيس فعلى العكس من ذلك يتجه تمامًا إلى أوزوريس. ومع أورفيوس يؤثر الحزن المذكر في تعديه لحدود الموت على

الاستثناء الكبير، الذي يقلب كل الأشياء رأسًا على عقب. أما إيزيس فهى في حزنها لم تتعد النظام، ولكنها على العكس من ذلك أقامته، وحبها لم يعد أوزوريس من العالم السفلي، ولكنه أحياه هناك. وبالنسبة لأوزوريس يتوقف الأمر على أنه سيذهب إلى العالم السفلي، ويبقى هناك، ومن خلال هذا فقط يمكنه أن يبني مركزا وسط عالم الموت لمنزلة حياة خالدة، تعد كل ميت يتبعه إلى هناك، بالخلاص من عالم الموت وحياة أبدية. "الخلاص"، و"الحياة الأبدية" هذه مفاهيم مسيحية، ويمكن للمرء أن يحدس أن الأسطورة المصرية هنا شوهدت عبر نظرة تقاليد مسيحية جدًا. وعلى العكس من ذلك: أرى أن الأسطورة المسيحية تأثرت جدًا بالتقليد المصري، أي من أسطورة إيزيس وأوزوريس، والتي يدور الأمر فيها منذ البداية حول الخلاص، والحياة الأبدية. ومن ثم يبدو لي الأمر مشروعًا أن نستنتج معنى الرمز المصري بمساعدة المفاهيم المسيحية. وكما كان الأمر مع أورڤيوس ويوريديس، يمكننا مقارنة مواقف إيزيس وأوزوريس مع مريم والمسيح، فمنظر الشفقة Pietà، الذي تمسك فيه مريم بجثمان المصلوب في حجرها، وتبكي عليه، وتشكل بصورة مقارنة القوة الجسدية للحزن النسائي، الذي تتلقى فيه مريم العون من مريم المجدلية، كما تلقت إيزيس العون من نفتيس. والمسيح أيضًا يذهب إلى عالم الموت، ولكنه لا يبقى هناك، ولا دخل لمريم ببعثه من الموت، أما أوزوريس فعلى العكس من ذلك يبقى في العالم السفلي، ولكن بشرط البعث والحياة، ومن ثم فعلى إيزيس أن تفعل الكثير. أما ما وصلت إليه فهو الإبقاء على العلاقة التي تعمل على إبقاء الزوج الميت والأخ بعيدًا عن حدود الموت، وربطه في علاقة ثابتة. وبالضبط وبنفس الشيء استطاع الابن بوسائله الخاصة أن يظهر حب

الابن، فأوزوريس يظل في العالم السفلي مشاركا في الربط الحي المحيي للعلاقة الأساسية لعائلته. كما أن فكر العلاقات المصرية يملك من قوة العلاقات الإنسانية والربط ما يجعله يؤثر لأبعد من حدود الموت، ولهذا ينتمي بالدرجة الأولى الحزن المؤنث.

وتستخدم هذه الوسيلة في الشعيرة منذ البداية، ومن البديهي أن النواح يعرض حالة الموت والميت في ألوان أخرى غير لغة التجلي. وهذا ليس له دخل بالاعتقاد القويم (الأرثوذوكسى) أو الزندقة. هذا التناقض بين منطق القلب والحديث مع باسكال Pascal(*) ومنطق الفكر في حالة الفكر السحري ينتمى لحقيقة التجربة الإنسانية.

وأريد أن أعرض أمثلة لأناشيد النواح الشعائرية لإيزيس ونفتيس، قبل أن نتجه ثانية إلى نواح الميت في نقوش العامة. وهذه الأناشيد من بردية من العصر المتأخر، ولكن أصولها تعود بالتأكيد إلى عصور أقدم، على الأقل من الدولة الحديثة:

تعال إلى بيتك! هليوپوليتان

تعال إلى بيتك! فليس لك عدو

أيها الصبى الجميل، تعال إلى بيتك، حتى تراني

أنا زوجتك التي تحبها

(*) باسكال بليز رياضى وفيزيائى وفيلسوف فرنسى (1623 – 1662) المترجم.

لا تفارقني، أيها الشاب الجميل

تعال حالا إلى بيتك! فأنا لا أستطيع رؤيتك

قلبي يقسم لك، عينايّ تتمناك

ابحث عنك لأراك

آخ، أن أراك أيها الحبيب الجميل

أخ، أن أراك

عظيم أن أراك، هليوپوليتان

رائع أن أراك

تعال إلى من تحبك، يا وننفر

تعال إلى زوجتك

تعال إلى امرأتك، أيها الغائب عن الوعي

تعال إلى سيدة بيتك

أنا أختك الشقيقة

لا تبتعد عني

الآلهة والبشر وجهوا وجوههم إليك

وكلهم يبكونك، لأنهم يرونني

أناديك باكية حتى علو السماء

ألا تسمع صوتي؟

أنا زوجتك، التي تحبها على الأرض

و أنت لا تحب امرأة أخرى، يا زوجي![9]

ومن طقس نواح آخر :

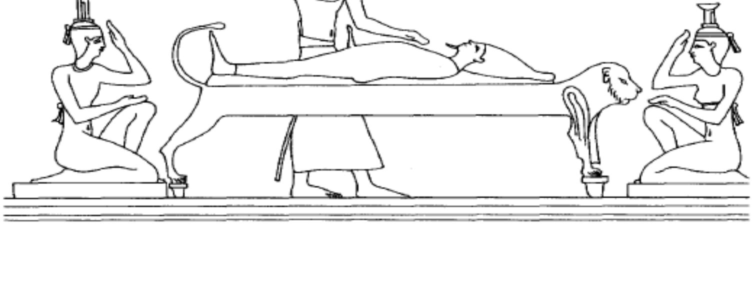
أيها الشاب الجميل، تعال إلى بيتك

لقد ابتعدت كثيرًا عن بيتك[10]

رغم (أن فيه) تقوم الآلهة بواجبها

أنا امرأة، صالحة لزوجها
زوجتك وأختك الشقيقة

تعال إلى سريعًا



صورة رقم 26
إيزيس ونفتيس كنائحات أمام المحفة التي عليها أوزوريس الذي يحنطه أنوبيس نقش في معبد دندرة – القرن الأول قبل الميلاد

لأنني أتمنى، أن أراك، لأنني لم أعد أراك
الظلام يخيم أمامي ، رغم وجود رع في السماء
والسماء والأرض واحد
والظل ممتد اليوم على البلد

قلبي يحترق، لأنك انفصلت بشرٍ
قلبي يحترق، لأنك تتجنبني
رغم عدم وجود شيء وجدته ضدي
دمرت المواقع، وعكست الطرق
أنا أبحث، لأنني أريد أن أراك
أنا في مدينة بدون أسوار.

إنني حزينة على حبك لي

آه، لا تكن بعيدا، لا تكن بعيدا!

انظر، ابنك طرد العدو إلى مكانه الحقيقي(11)

والنغمة الأساسية لنشيد النواح هذا، هى الرؤية، والحنين للنظر إلى المحبوب. والمرء يفكر فيما كررته پامينا ثلاث مرات "أريد أن أراه، أريد أن أراه، أريد أن أراه!" في أوبرا الناي السحري[1]. أما بالنسبة للأرملة – التي تحتاج لهذه النظرة – فالظلام مسيطر على الرغم من وجود الشمس في السماء. وفي نشيد نواح آخر تذهب إيزيس في يأسها إلى حد بعيد، إنها تطلب فتح "غرفة الدفن، السرداب السري، حتى تستطيع رؤية الجثمان:

ما أطول أن أقضي الليل هنا،

شهرا بعد شهر

يا ويحي، يا ويحي، الوحدة حطت عليّ

أنا التي تقضي الليل وحيدة

يجب أن يفتحوا لي السرداب، حتى أرى أوزوريس:

أنا الأخت، أنا الزوجة

[1] الناي السحري (Die Zauberflöte): أوبرا من فصلين ألف موسيقاها موتسارت عام 1791، ونصها الألماني إيمانويل شيكانيدير. ويكيبيديا

أنا القرينة، أنا المحبوبة[12]

لقد أظلم العالم لإيزيس، بل تحطم وتهاوى، وأصبح وعرا مثل مدينة بلا أسوار، وبلا حماية سلمت لقوى الظلام. وعندما يختفي النور من العالم، تتوحد السماء والأرض، هذا المنظر يقابلنا دائمًا في النواح:

تعال إليّ

السماء تتوحد مع الأرض

ويمتد الظل على الأرض اليوم

وتنطبق السماء على الأرض[13]

وموضوع هذا النواح ليس فقط البؤس والحزن، والظلام والافتقاد، ولكنه الوصف الانفعالي للوضع، الذي أصبح فيه كل شيء بالنسبة للميت معكوسًا:

أنت يا من تحب النور

ينبغي ألا تذهب إلى الظلام

أنت يا من تحب الأُنس

يجب ألا تذهب إلى الوحدة

إلى أين تذهب، يا ابن الذهبي

يا من تحب ضجيج الأنس؟

نناديك، ولكن بلد الصمت

تؤدى أبوابه إلى بيت الظلام[14]

يا من يحب المروج (الخضراء) في بلاد الذهبي
يا من تحب السكر (الشراب)
أحضر ماء
أخ الصحراء، الذي يسرع عبرها!

آخ! لن يشبع من الدموع
و قلبي لا يكف عن البكاء
هو راقد وأصبح جثمانًا
كما لو كان مغادر الأرض

رحل من هنا، وفي هذا أذى للأرملتين
كلمني، يا أوزوريس! فأنا إيزيس

أوقظ بيتك بأنغام القيثارة
وأسعدك بأنغام العود[15]

تصيح: الوحيد (هو) زوج، وآخ وقرين
إلى أين تذهب، يا ابن الذهبي
الذي ولد بالأمس، ورحل اليوم
إلى الذين تقع بلادهم في الظلام
وحقولهم رمل
وقبورهم تخدم الصمت
ولا يسمع المرء نداءهم؟

والراقدون، بلا استيقاظ
و تابوتهم محاط بالضمادات
وأعضاؤهم معاقة
وبلادهم عميقة
وماؤهم بعيد

وهواؤهم يذهب، متى سيعود؟
وأقفال معبدهم مؤمنة بالحديد
وخطواتهم تنوء بالصمت[16]؟

في نشيد النواح لإيزيس تنعكس الخبرة الإنسانية للموت، الذي يمزق

الحياة الزوجية، وهنا توجد في المركز أيضًا صورة الموت للعكس.

ومن نفس المصدر تنهل أناشيد النواح في شعائر الموتى ونقوش العامة على حوائط القبور وعلى التوابيت والشواهد، وتنتمي لنفس النوع. ففي مجموعتي النصوص يظهر نفس النواح حول العودة إلى الحياة. ولقد عثر على تابوت عنخ پچ رود من العصر المتأخر (برلين رقم 20132)، وهنا يدور الأمر حول الموت كعازل وعكس من الأُنس إلى الوحدة. غير أنه توجد أيضًا مؤانسة بعيدًا عن هذا الفصل. فالأرملة تعرف قرب زوجها "يدك في يدي"، وتستطيع أن تصل إليه بتبرعها له بالشراب، وتقسم لروح الميت في العالم الآخر بأنها ستؤانسه بالطريقة التي يحبها، ولا تمنعه من ذلك:

يدك في يدي

هو (الذي) يهلل على الكثرة-

لأنك ذهبت إلى الأماكن القاحلة

قلبك عندي (jb=Ꝛ m–ᶜ=j)

بينما أنت تقضى اليوم في مملكة الموتى (حرفيًا بلاد الصمت jgr.t**)**

عندما يقترب الوقت، حتى تشرب، ما أعطي في الوقت المناسب(17)

حتى يتحد (الماء) مع الأرض

يا أرواح الموتى، التي تفرح

يا أرواح الأموات التي تهلل

لا تبعدوا كل الناس عنه.

فقلبه يسر عند رؤية الكثيرين(18)

وبكلمات مماثلة يشكو طفل عند شاهد قبره:

مت كطفل صغير

روح أموات هذا القبر تصد كل الناس عني،

قبل أن يأتي وقت الوحدة

حيث يكون قلبي سعيدًا عند رؤية الكثيرين(19)

ثلاثة مواضيع تصدر من هذه الشكوى: أولاً موضوع الانفصال (ذهب الراعي...) ثانيًا. حالة العالم السفلي الموحشة. وثالثًا موضوع عودة موقف الحياة الدنيوي للميت إلى العكس. (ذو الصوت الجهير صمت، إنه لا يتكلم. المسيطر على نفسه (p3 jp d̲. t=f) غائب عن الوعي. هو (الذي) يهلل بالكثرة. لأنك ذهبت إلى الأماكن القاحلة) فالموت تغييرا شاملاً لكل العادات، وبترا حادا لمسار الحياة.

وموضوع التحول إلى العكس يميز هذا النواح تمييزًا خاصًا. ولقد اختار بيتر سايبرت Peter Seibert مثالاً في مقدمة عمله يظهر تميز هذا المنظر، وهو كيفية تصور العلاقة بين إحدى الصياغات وبين مكمنها في الحياة " كشكل يظهر وضع الحياة الاجتماعي الضروري، ولقد سمى سايبرت هذا بـ

"وضع إعلاني". أما أسلوب (قبل الآن – الآن)(*)، كما يسميه هو، فيعكس "معايشة أهل المتوفي لموت الآخرين"، "من خلال "حال" طويل الوقت" (الحياة : قبل الآن) تتبعها "حالة" مناقضة ("الموت : الآن")[20]. كما أشار سايبرت أيضًا إلى (للأسف دون تتبع لذلك) ويوجد هذا الأسلوب تقريبًا في كل حضارة تعرف نواح الموتى المفصل، ومن ثم فهذا يعنى أنه لابد قد وجد في مصر أيضًا منذ البداية كتكرار لمنظر النواح على الموتى، حتى ولو ظهر في نقوش القبور في وقت متأخر نسبيًا. ولا بد أن هذه المناظر أقدم من ذلك، وأنها كشكل مقارن كان يتغنى به في كل وقت. إلا إن الجديد فيه ليس صياغته ولكن تسجيله في شكل نقوش قبور النصب التذكارية لعصر ما بعد العمارنة. ونعود الآن إلى تفسير سايبرت الرائد لـ "أسلوب (قبل الآن – الآن) إذا طرحنا مؤخرًا السؤال، كيف أثرت صورة الموت هذه على معايشة المصريين للحياة.

ب) الموت "تعال!" هو اسمه

إنها بالتأكيد ليست صدفة، أن يظهر في الوقت نفسه تجديد لأسس تزيين القبر، هذا التجديد يعرض العالم الآخر كعالم موت وليس كجنة. وهى أناشيد تم التغني بها على نغمات القيثارة أو العود في الولائم. وحتى في هذه الحالة يوجد

(*) ترجمة هذا المصطلح الذى يسمى أيضا أحيانا بـ Sonst-Jetzt-Schema ليست بالسهل أبدا، ولكنه مصطلح خاص بالأدب المصرى القديم ظهر فى نهاية العصر الوسيط الأول فى الدولة الوسطى. ويصف هذا الأسلوب عودة النظام الكونى المصرى القديم للعالم (ماعت). ويقصد بأسلوب "قبل الآن" أن الآلهة تغادر مصر فى حالة حدوث غزو أجنبى، أو أنها تعتبر مسئولة عن حدوث كوارث طبيعية مثل توقف فيضان النيل، ولا يجد الناس أى حماية فيسود سفت (Isfet) بمعنى الظلم أو القوة. (نقلا عن ويكبيديا)

نص، خاض في هذا التجديد بوضوح، ففي قبر أبي الإله نفرحوتب رقم 50 في طيبة من زمن حور محب يوجد ثلاثة أناشيد من هذا النوع، وقد جاء ما يلي في أحدها:

سمعت هذه الأناشيد الموجودة في مقابر الأجداد

وما تحكيه لإعلاء شأن الحياة الدنيا والحط من الحياة الأخرى

ولماذا يفعل مثل هذا الأمر مع بلاد الأبدية؟

البلد الحق، الذي لا يعرف الخوف

و يقززه العراك

لا أحد يرعب الآخر هناك

هذا البلد، الذي ليس له خصوم

و يرقد فيه قومنا منذ العصر الأزلي

والموجودون فيه، سيظلون هناك لسنوات لا نهائية

كلهم ينجحون (في الذهاب) إلى هناك، فلا يوجد مقام في مصر

لا يوجد أحد، لم يذهب إلى هناك

و الوقت الذي يقضيه المرء على الأرض ما هو إلا حلم.

ولكن يقال لمن وصل إلى الغرب "مرحبًا، في هناء وسلام"[21]

هذا النشيد لا يوجد به الكثير من المواساة للحياة الأخرى. إما أن الكل سيذهب إلى هناك، وأنه لا يوجد هناك عراك، وأن الوقت هناك طويل بلا نهاية، وأن الحياة التي أمضاها الإنسان على الأرض (على العكس من ذلك) قد انكمشت لصورة حلم، كل هذا يجعل الحياة الأخرى ليست مكانًا جديرًا بالسعي إليه. ولكن الضروري هو الإشارة الواضحة إلى تلك الأغاني الأخرى في قبور الأجداد، التي "تعلى من الحياة الدنيا، وتحط من الحياة الأخرى"، ومنها يمكن أن نكون صورة واضحة، وقد قصد بهذا ولا شك "نشيد أنتف" أغنية القيثارة التقليدية، قدوة كل أغاني القيثارة الأخرى[22]، التي يمكن قراءتها كتنويعة لهذا النشيد[23]. هذا النشيد يوجد في قبر با–آتون إم حب من زمن العمارنة[24]، وأيضًا على بردية مع أناشيد حب[25]، نوع آخر لفئة شعر الولائم، وتظهر نفسها بالفعل بقسوة فناء الوجود الأرضي، والموت الذي لا مفر منه:

النشيد الذي يوجد في منزل (الملك) البار أنتف

أمام (صورة) المغنى على القيثارة

سعيد هذا الأمير، بعد أن ظهر القدر الحسن!

أجناس فانية

آخرون يوجدون (/ يأتون[26]) منذ زمن الأجداد

الآلهة التي نشأت سابقا

يستقرون في أهراماتهم
و النبلاء والمتجلون أيضا
مدفونون في أَهراماتهم
الذين بنوا بيوتهم ومواقعهم لا توجد بعد ذلك
ماذا حدث معهم؟

لقد سمعت كلمات إمحوتب وحور ددف
وأقوالهم على كل لسان
أين مواقعهم؟ أسوارهم تهدمت
لا يوجد لديهم مكان، كأنهم لم يوجدوا من قبل
لم يأت أحد من هناك، ليخبرنا بما حدث لهم، ويحكى احتياجاتهم
لنهدئ قلبنا، حتى نصل إلى ما ذهبوا إليه

أنت سُرْ قلبك ولا تفكر في ذلك!
حسن لك، أن تتبع قلبك، مادمت أنت أنت
ادهن جسدك بمر

و ارتد تيلاً أبيض
و ادهن نفسك بزيت عبادة الإله الحقيقي
و زد من حسنك، ولا تجعل قلبك متعبًا

و اتبع قلبك في جماعة حسنك

و انجز أعمالك على الأرض، ولا تمرض قلبك

حتى يأتي إليك يوم النواح على الموتى

فذو "القلب المتعب" لا يسمع صراخهم

و نواحهم لا يعيد قلب الإنسان من العالم السفلي

فقرة مكررة: احتفل باليوم الجميل، ولا تتعب فيه!

تذكر: لا أحد يأخذ معه، ما كان متعلقا به

ومن يذهب، لا يعود ثانية(27)

وموضوع هذا النشيد ليس إلا حكمة سيدوري، ساقية الآلهة، التي تريد أن تثنى جلجامش عن بحثه الذي لا طائل منه:

أنت يا جلجامش بطنك ممتلئ

متع نفسك ليلاً نهارًا!

احتفل يوميًا بعيد السعادة

ارقص وامرح نهارا وليلا

... مثل هذا، هو ما بقى للناس ليفعلوه(28)

وينتمي للعيد أيضا مثل النواح على الميت، صورة الانفصال والهدم التام لاستمرارية الحياة. ومن كان مقتنعا بأنه سيستمر في الاحتفال بصورة خالدة في العالم الآخر، أو حتى أن بإمكانه مجرد الاحتفال فعلاً، فلن يجد التصور الصحيح لاستعادة اللحظة الحالية، ذلك التصور الذي يعطي للعيد رونقه الرائع اليومي. وهكذا تظهر تلك المشاهد في الولائم الاحتفالية وكأنها زندقة. بل وتبدو أيضًا كأنها هنا منذ زمن في محلها الصحيح، مثلها مثل النواح على الموتى، غير أنها قد خلدت أولا في القبور في عصر العمارنة.

وفي هذه الحالة يثبت الزمن هذه الفكرة. فمن الدولة الوسطى جاءت بردية برلين رقم 3024، والنص المشهور الذي تحتويه هذه البردية "جدال بين رجل وروحه"، ربما كان أقدم ومن المحتمل أنه جاء من العصر الوسيط الأول بالفعل. وهذا النص الذي سنتناوله هو صراع حول العلاقة مع الموت. وهنا تمثل الروح موقف أغاني عازف القيثارة. ولا يوجد من يعبر للأذن المصرية عن أغنية الموت للعزل والهدم والانعكاس أكثر من الروح.

كما يوجد نص آخر يعرض العالم السفلي كعالم الموت – شاؤول – وليس كجنة. وهو حوار بين أتوم وأوزوريس عولج في الفصل 175 لكتاب الموتى. وقد نشأ هذا النص غالبًا من الدولة الوسطى (نجد في نصوص التوابيت اقتباسا منه) ويظهر في كتاب الموتى التقليدي لأول مرة في نهاية الأسرة 18 (في كتاب موتى خا.Cha)، اقتبس هذا المقطع، الذي يهمنا هنا:

(يقول أوزوريس)

يا أتوم، ما هذا

أن أسرع إلى صحراء مملكة الموتى؟

ليس بها ماء، ولا هواء

وهى عميقة جدا، مظلمة جدًا، بلا نهاية!

ويرد أتوم على هذا السؤال ردًا بعيد الغور، وتستكمل المحادثة بطريقة مثيرة جدًا، وسوف نعود لهذا ثانية، فهنا يدور الأمر حول سؤال أوزوريس الذي يجعل ملمح شاؤول للعالم السفلي ملمحًا مطلقًا، وبالتالي يتناقض تناقضا صارخا مع كل ما تحكيه نصوص الموتى عن الهواء والنور والماء في العالم السفلي. وهذه الإجابة لم ينحها المصريون جانبا، ولكنهم أظهروها في كل تخوفهم الشديد. فلقد استولى عليهم الرعب من عالم الموت كلية، مثلما فعلت شعوب عالم البحر الأبيض المتوسط الأُخرى، والسومريون، والبابليون، والإسرائيليون، واليونانيون والرومان. ولا يختلف عالم الموت المصري كثيرًا عن "بلاد اللاعودة"، ومنها شاؤول وهادس. إلّا أن الصور المقابلة للجنة لم تمح صورة رعب شاؤول أبدا.

وحكمة سيدوري، التي تدعو إلى طلب متعة الاحتفال بالحياة الفانية ، التي لا يمكن استعادتها، تظهر أيضًا في بعض النقوش على تماثيل الأسرة 22 القائمة في المعابد، ففي تلك الايام كان الناس يرون أن مثل هذه التماثيل لها تأثيرا أكبر للاستمرار في ذاكرة الأجيال القادمة، من تأثير بناء قبر ضخم تذكاري. وفي نقوش تمثال من هذا العصر تتحدث زوجة صاحب التمثال:

نريد أن نمكث هنا، دون أن يفصلنا الإله

ولأنك تحبني بصدق، فلن أنفصل عنك

ويجب ألا ينزعج قلبك من هذا

ولكن يجب أن تجلس يوميًا في دعة، دون أن يأتي أي شر

لا تتركنا نذهب إلى بلاد الأبدية

حتى لا ينسى اسمنا

فرؤية شعاع الشمس للحظة أكثر قيمة من أن

تكون خالدًا كحاكم لمملكة الموتى[29]

أما ما تتمناه المرأة، فهو أن تبقى بالقرب من زوجها دائمًا في شكل هذا التمثال. وقد سمى أدريان دى بوك القول المأثور الأخير بـ "الرؤية المصرية لنواح أخيل"[30]. ففي الأنشودة الثانية من الأوديسة، وهى عن الرحلة إلى العالم السفلي، يقول أخيل لأُديسيوس:

الأفضل لي حقًا أن أكون فلاحا فقيرا

يعيش في ضيق، كأجير يومي يزرع الحقل

بدلاً من أن أسيطر على شرذمة من الموتى المتعفنين

والقول المأثور المصري يعادل في الحقيقة القول المقارن، ولكنه لا يضع "الأجير اليومي" مقابل "الحاكم"، ولكن بدلاً منهما يضع "اللحظة" مقابل

"الخلود": لحظة هنا أفضل من الخلود هناك. ومن هذا تبدو النظرة الرسمية للمصريين صعبة المعارضة. وفي نواح الأرملة نجد تعبيرات يمكن للمرء أن يصنفها على أنها "تجديف"، ولكن مصر لم يكن فيها دين قويم (أورثوزوكسى). والقول المأثور وجد حقيقته على لسان المرأة الموجودة على الأرض وتريد أن تعيش هنا على الأرض بصحبة زوجها ، حتى ولو كان وقت تلك الصحبة قصيرًا، فإنه أفضل من وعود دين الموتى.

ومن العصر نفسه نشأت نقوش لـ "نب نترو"، وأيضا على تمثال وجد في معبد. ويعبر هذا النص عن رؤية تشاؤمية للحياة بعد الموت:

اجعل أيامي أعيادا بالنبيذ والمر

وامحُ التعب من قلبي

لأنني أعرف، أن الظلام يسود الوادي (وادي الموت)

وليس غبيًا، من يتبع قلبه

لا تكن بخيلاً، بما تملك

ولا تتصرف ببخل في ثروتك

ولا تجلس في خيمة الأحزان[31]

ولا تتنبأ بالغد، قبل أن يأتي

وارفض العين لا دموعها

حتى لا تتدفق ثلاثة أضعاف

لا تنم، عندما تقف الشمس في الشرق

ولا تعطش والجعة إلى جوارك!

والغرب يطلب: كافئ من يتبع قلبه

فالقلب إله والمعدة معبده

ويفرح (القلب) عندما تكون الأعضاء في عيد(32)

وأيضًا يطلب نب نترو أن يفرح في وجوده الأرضي تمامًا وبإدراك، ولا يمنع نفسه من أي أمنية (وأن يتبع قلبه) طالما أن الوقت نهار. كما يرتبط بالنواح على الميت بالدموع، والسكر والحزن ومتعة الحياة:

بكيت ونحت!

أيها الناس، لا تنسوا، أن تثملوا بالنبيذ

والأكاليل والمراهم على رءوسكم!(33)

وأجرأ النصوص وأكثرها تأثيرًا من هذا النوع هو نص على لسان امرأة أيضًا. وهنا لا تتحدث الأرملة مع زوجها الميت، ولكن على العكس من ذلك

مع زوجها الذي تركته بعد موتها. ويوجد هذا النص على شاهد قبر، وهو من القرن الأول قبل الميلاد:

يا أخي، يا زوجي

يا صديقي، أيها الكاهن الكبير

قلبك لن يكل من الشرب والأكل

و من السكر والشهوة!

استمتع بيوم جميل! واتبع قلبك،

نهارًا وليلاً

و لا تحمل قلبك هموما!

ما (قيمة) السنين، التي (لا يقضيها) الإنسان على الأرض؟

الغرب، هو أرض الكرى، ظلام مطبق،

سكن الموجودين هناك (الموتى)

النوم هو وظيفتهم،

فهم لا يستيقظون، ليروا إخوانهم.

ولا يستطيعون النظر إلى آبائهم وأمهاتهم

و قلوبهم تفتقد زوجاتهم وأطفالهم

ماء الحياة، إنه غذاء لكل فم
العطش لي
إنه يصيب فقط من هو على الأرض
أنا عطشان، بينما الماء جواري[34]

فأنا لا أعرف حتى المكان الذي أنا فيه
منذ أن جئت إلى هذا الوادي
اعطني ماء جاريًا!
وقل لي: "لا تبعدي صورتك عن الماء!"
ووجه محيايّ نحو ريح الشمال على ضفاف الماء! (النهر؟)
أكيد سوف يبرد قلبي في آلامه.
الموت، اسمه "تعال"، لمن يناديه دائما
فهم يأتون إليه في الحال،
على الرغم من أن قلوبهم ترتجف من الرعب أمامه

فلم يره أحد من الآلهة أو البشر

الكبار في يديه مثل الصغار

لا أحد يستطيع أن يبعد لعناته عمن يحب

فهو يخطف الابن من أمه

بدلا من العجوز، الذي يحوم من حوله

والخائفون يتوسلون إليه

ولكنه يصعر وجهه لهم:

وهو لا يأتي لمن يتوسل إليه

ولا يسمع من يمتدحه

المرء لا يراه، حتى يستطيع أن يهاديه[35]

هذا النص المؤثر يبدأ بمنظر اغتنم اليوم Carpe – diem لسيدوري، ويعلل ذلك بنهاية كل احتفال مثل نهاية الحياة في العالم السفلي، الذي صور هنا بطريقة صريحة كعالم الموت. ودائمًا ما كان يشار إلى أن التبرع بالماء وصلاة أهل الميت هنا تبلغ شيئًا، وتؤثر بشكل مريح. وينتهي النص بأبيات

مؤثرة عن الموت، الذي يدعو الجميع إليه بلا رحمة أو فرق.

أما أن الموت اسمه "تعال!"، فهذا ما تقوله نصوص أخرى، وعلى سبيل المثال أناشيد عازف القيثارة في قبر الوزير باسر[36]:

لا تفكر في يوم "تعال!"

حتى ترحل إلى الغرب كممدوح

وفي بعض النصوص الأخرى يعنى بكلمة "تعال!" الدعوة إلى محكمة الموتى، التي يعرض عليها كل ميت، وعلى سبيل المثال النص الموجود في قبر طيبة رقم 111 لآمون واحسو من عصر رمسيس الثاني:

لقد برئت أمام كل محكمة

في يوم "تعال!"

وأنت على رأس الأحياء

كما لو كنت على الأرض

أوزوريس ن[37]

وأيضًا في صلاتين من نفس الفترة:

لو كان معي تحوت

غدًا كمعين

"تعال!" يقول المرء

عندما أدخل على سادة العدالة

لتخرج مبرأ[38]

لو كان معي آمون

غدًا كمعين

عندما يقول المرء "تعال!"[39]

وبالفعل في المتن 335 من نصوص التوابيت، وبعد ذلك في الفصل 17 من كتاب الموتى، يكون الحديث عن يوم "تعال فعلاً"[40]. هذا النص هو نص مشهور من نصوص الموتى بوجه عام في مصر القديمة، بحيث إنه يمكننا البحث عن أصل هذا التعبير هنا:

حييتم يا سادة العدالة

يا هيئة القضاة، يا من تحيطون بأوزوريس

يا من تصيبون فاعل الشر بالرعب الشديد

يا من في معية حتب-سخوس Ḥtp-sḫw=s

انظروا، لقد جئت إليكم

اطردوا الشر مني

كما فعلتم مع الأرواح السبعة المتجلية

التي في معية سيد الإقليم

وأعد لهم أنوبيس مكانهم

في يوم "تعال فعلاً!"

تتحدث هذه النصوص مثل الأخرى عن "ذلك اليوم تعال"، بينما يتحدث شاهد قبر تايم حوتب عن شيء آخر. تايم حوتب لا يفكر هنا في محكمة الموتى، ولكنه يفكر في الموت كنهاية لا مفر منها لكل حياة. وبالتأكيد، فإن الموت لا يرحم أحدًا، ولكن فكرة محكمة الموتى تخفي في ذاتها وعود الإنقاذ. ولكن الآن اتضح أن الأمر يدور هنا حول الإنقاذ من مصير الموت، الذي ينتظر كل فرد، ولقد كان هذا واضحًا للمصري تمام الوضوح، وفكرة محكمة الموتى لم تكن هى الكلمة الأخيرة التي قالها الدين عن الموت في مصر.

ولكي نكون قادرين على أن نفكر سواء في الموت وحتميته، أو أيضًا في محكمة الموتى كطريق للخلاص، التي نضج فيها الفكر المصري على

امتداد الدولة الحديثة، نورد هنا أحد الأناشيد الرائعة، والتي وصلتنا، وهو موجه للإله أوزوريس. نشأ هذا النشيد في عصر الرعامسة (القرن الثالث عشر قبل الميلاد) وحكى بعدة تنويعات[41]. وهنا لا يمدح الإله في بريق وصفه الأسطوري، ولكن كإله للموتى:

الكائنات، موجودة عندك

آلهة وبشر

أنت تعد مواقعهم في مملكة الموتى

ويتوسلون لقرينك

والآتون إلى هنا ملايين وملايين

وفي النهاية يكون الهبوط عندك

والذين في أرحام أمهاتهم يمموا وجوههم شطرك

فلا يوجد راحة في مصر(42)

هم في يدك، وكلهم يأتون إليك

كبيرا أو صغيرا

وكل ما يعيش على الأرض، هو لك

إليك يأتي العالم كله بطريقة ما

فأنت سيدهم، ولا يوجد أحد سواك

كل هذا، ملك لك

إذا أبحر المرء صاعدًا أو هابطًا مع النهر في مسار الحياة-

صباحا فصباح تكون عظمتك هنا مثل رع

وكل ما كان ولم يكن يتبعك

لقد أتيت إليك حتى أعرف قراراتك

وأعلم بدورك في العالم السفلي

أنت تجلس (بالمحكمة) وماعت أمامك

وتضع القلوب على الميزان

أنا هنا أمامك، وقلبي jb- **ملىء بماعت**

ولا كذب في قلبي tj- ḥ3

أعبد قوتك، لأنك قوي جدًا

أنا أهدئ التاسوع، الموجود حولك

أمدحك وأهلل لك

وأقبل الأرض دون تعب

ويختم الفصل 17 من كتاب الموتى بابتهال يدور حول إنقاذ الميت لدى مثوله أمام محكمة الموتى، وسوف نتناول هذا النص في سياق منظر الإنقاذ الإلهي. ورغم أن الابتهال لا يبدو للوهلة الأولى أنه يتعلق بإنقاذ الميت من عالم الموت، وإنمّا بإنقاذه من قاض قاس وجلاد محكمة الموتى، فإن من الواضحً أن إنقاذه منهما يعني إنقاذه من الموت الثاني، وبالتالي إنقاذه من عالم الموت، الذي يذهب إليه عبر الموت الأول. ويوضح العديد من النصوص التي يدور الأمر فيها حول الإنقاذ أن المقصود هو الإنقاذ من حالة الموت العادية وليس الإنقاذ من عذاب الجحيم.

والفصل 154 من كتاب الموتى، هو مثال خاص معبر عن هذا، فهو يعالج موضوع النجاة من الموت من خلال وصول الميت إلى أوزوريس ومساواته بهذا الإله. وهنا يوصف الموت أو بالاحرى عالم الموت، الذي نجا منه الميت، بأنه لا يبقي ولا يذر، والنجاة منه تعني الخلاص، وفيما يلي ترجمة إريك هورنونج Erik Hornung للمتن:

حييت يا أبي أوزوريس

لقد أتيت، لأعالجك ـ

فهل لك أن تعالج لحمي
وجسدي هذا لا يجب أن يفنى
لأنني كامل مثل أبى خبري
فهو مثلي، واحد لا يفني

تعال، فنفسي أقوى من أنفاسك
أنت سيد الأنفس، الذي علا على أمثاله
أنا دائم عنك، لأنني خلقت كواحد له جنازة
دعني أنزل إلى مملكة الخلود.
مثلما فعلت مع أبيك أتوم
جسده لن يفنى، لأنه واحد، لا يفنى

لم أفعل شيئًا تبغضه.
وليحبني قرينك، فلا تطردني

ولتضمني إلى معيتك حتى لا أتعفن

مثلما فعلت مع كل إله وإلهة

ولكل دابة، وزاحفة، فانية

روحه تخرج، بعد أن مات

وهو (نفسه) يصعد، بعد أن رحل

وهذا يعني أنه سينتفخ وتتعفن عظامه

وتموت أعضاؤه وتتهاوى (؟)

وهنت العظام، وأصبح اللحم جيفة نتنة

رائحته (الميت) كريهة ومتعفن

ويتحول إلى كم من الديدان، ديدان لا حصر لها

هذا هو حاله في عين شو عندما يذهب إلى هناك

وتحديدًا كل إله وإلهة ،

كل طائر وكل سمكة

كل الثعابين والديدان-

والبهائم قاطبة،

(لأنهم انبطحوا على الأرض لأجلي
فقد عرفوني، وخوفهم مني هو الذي أرعبهم)

وهكذا يجب أن يموت كل مخلوق، كلهم جميعًا
كل البهائم، كل الطيور والأسماك
كل الثعابين والديدان
كل ما يحيا، هو هناك ميت
اختفى هناك، عندما أنهت الديدان عملها.

لم تأت إلى (الديدان) في شكلها
لأنك لم تسلمني للسفاح، الموجود في الناحية الأخرى
الذي يقطع الأعضاء، وينفخ (الجثامين) المختفية
الذي يقطع الجثامين إلى قطع، ويعيش على قتل الأحياء
الذي ينفذ المطلوب منه، ويفعل ما أمر به

أنت لم تسلمني لأصابعه

فهو لم يقو عليّ

لأنني رهن إشارتك، فأنت سيد الآلهة

تحية لك، يا أبى يا أوزوريس

أعضاؤك تخلد، وأنت لا تتعفن

لن تنتن ولن تتحلل

لن تفوح منك رائحة كريهة ولن تتحلل

ولن تتحول إلى ديدان

أنا خبري، وأعضائي تبقى خالدة

لن أتعفن ولن أنتفخ

لن أتحلل، ولن أصبح ديدانًا

لن أختفي هناك عبر عين شو

أنا باق، أنا باق

سوف أحيا، سوف أحيا

سأبقى قويًا، سأبقى قويا

أستيقظت في سلام

لم أنتفخ، ولم أفن في أحشائي

لم أجرح، ولم تتورم عينايّ

وجمجمتي لم يصبها أذى، وأذناى لم يصبهما الصمم

ولم تنفصل رأسي عن عنقي

ولساني لم يؤخذ، وشعري لم يقص

وحاجبايّ لم يسقطا، ولم يحدث لي مكروه

جسدي موجود، ولم يفن

لن يفني في هذا البلد أبدا

وهذه النجاة من الموت تكون مرهونةً تماما بالتحنيط ، الذي يحفظ الجثمان من التحلل والتعفن، ويحوله إلى جسد خبري، شمس الصباح الخالد. ولكن الخلاص الحقيقي من الموت لن يتحقق من خلال التحنيط فحسب، وإنمّا من خلال أمر أوزوريس، الذي يحول الميت من خلال شعيرة التحنيط، فالميت يرجع خلاصه من الموت إلى رحمة الإله، الذي يعترف بالميت كمثيل له ويأخذه في مملكته.

ومن هذا يظهر بكل وضوح، أن الأمر في صور الموت هذه يدور حول صور وصور مقابلة، حول الموت كموت وحول الموت كحياة خالدة، وأنهما يوجدان متجاورين، ولا يقصيان أحدهم الآخر في الرؤية المصرية. والصور التي تعرض الموت كموت نفهمها كصور للنفي والهدم، وعكس للحياة الدنيا؛ أما الصور المقابلة التي تدل على الحياة الخالدة، فتعرض من جهة أخرى نفي صور الموت. ويصور نواح الموتى وأناشيد عازف القيثارة وبعض النصوص الأخرى التناقض بين الحياة والموت، وبين عالم الحياة وعالم الموت، وتضع الموت كموت أمام أعيننا، بكل قسوة وصراحة، أما نصوص الشعائر التي مهمتها أن تحول الميت إلى روح الأجداد المتجلية، فتصور التناقض بين عالم الموت والجنة، والانتقال من الموت إلى حالة التجلي. هذا الانتقال – الأمل الأكبر والوعد – يتغلب عليه الميت من خلال صلاحه الخلقي ومعرفته. وهذا ما يقوله الميت في الفصل 17 من كتاب الموتى، الذي اقتبسناه كثيرًا في هذا السياق:

أنا في مملكتي بعد أن جئت من مدينتي

وتخلصت من مساوئي، وطردت شروري

لقد تحولت إلى الطريق الذي أعرفه

لجزيرة الصالحين

لقد وصلت لجزيرة ساكني بلاد النور

ظهرت من بوابة المحجوبين(43)

ويتوقف الأمر بالنسبة للميت على تجاوزه للموت و تقدمه للحياة الخالدة. فعالم الموت هو "بلد آخر، لا يعرفه البشر"[44] لذا يسعى الميت إلى "مكان، يعرفه".

2- إلخروج من عالم الموت إلى مكان الغذاء الأبدي

أ) أطعمة الحياة

والنصوص التي تصف حالة الموت وعالم الموت والأخرى التي تصف الحالة المعاكسة ، بما فيها من اصرار على العودة للحياة ونظام الحياة الدنيوية، لها علاقة بإمداد الموتى بالغذاء في العالم الآخر. ومن هذه النصوص يتضح أن الميت يهبط تبعًا للتصور المصري بعد ذلك إلى عالم الموت، الذي يختلف اختلافًا تامًا عن الجنة، وهو على أي حال ليس جحيمًا، ولا مكانًا للعقاب، يُباد فيه الأشرار، ولكنه ببساطة مكان يكون الأموات فيه ميتين. وحالة الموت هذه تعرض نفسها كصورة عكسية للحياة، فالموتى يسيرون على رؤوسهم ويأكلون برازًا ويشربون بولاً، ومن ثم بداهة فلا يريد الميت أن يكون له علاقة بهذا. وحتى يتجنب الميت هذا المصير توضع معه متون مثل الفصل 51 من كتاب الموتى وعنوانه "عدم السير على الرأس في مملكة الموتى"، والفصل 52 وعنوانه "عدم أكل البراز في مملكة الموتى".

ويبدأ هذا المتن بإعلان الميت الذي وصل إلى مملكة الموتى:

قرفي، قرفي

لن آكل قرفي-

فقرفي براز، ولن آكله!

والقاذورات لن تدخل جسدي

لا أريد أن أقترب منه بيدايّ

ولن أخطو عليه بنعلي[45]

ويخضع القادم الجديد لاستجواب آلهة مملكة الموتى، ففي المتن 173 من كتاب الموتى، يسألونه أولاً عن أسباب رفضه للغذاء المقدم إليه، وهو البول والبراز:

"كل!" يقولون لي

"لا آكل شيئا، من أجلكم!"

"لماذا؟" يقولون لي

"لأنني مرتد صندل سوكر"

"كل!" يقولون لي

"لا آكل شيئا، من أجلكم"

يقولون لي "لماذا"

"لأن العصا التي تقسم السماء والأرض، في يدي"

"كل" يقولون لي

"لا آكل شيئا، من أجلكم"

"لماذا؟" يقولون لي

"لأنني اقتربت من العكاز[46]، الموجود في أشواك السنط[47]"

"كل البراز الذي يخرج من مؤخرة أوزوريس"

ويشير الميت إلى تجهيزاته، التي تثبت أنه فرد في عالم الآلهة، ومن ثم فهو يعلل حقه، في أنه لن يحيا من أكل الموتى، ولن يشاركهم ظروف حياتهم. هذا الجزء من الاستجواب غير موجود في الفصل 52 من كتاب الموتى، وهناك تطرح الآلهة السؤال فورًا، الذي يأتي في نص التوابيت 173 كسؤال ثان:

"ولكن علام ستعيش"

تقول الآلهة لي

"في هذا المكان، الذي جلبت إليه؟"

"سأعيش على تلك الأرغفة السبعة،
التي أحضرت لي من عند حورس وتحوت"

وقد عولج هذا الموضوع في نص التابوت بتفصيل أكثر[48]:

"وعلام تعيش إذن؟" قالت لي الآلهة،

"لقد أتيت لتأكل شيئًا

في هذا البلد، الذي أتيت إليه؟"

"آكل خبزًا من الحنطة الفاتحة

وأشرب جعة من الحنطة الصفراء.

"الخبز المصنوع من الحنطة الفاتحة سوف ينفد.

والجعة المصنوعة من الحنطة الصفراء سوف تنفد

فعلام ستعيش إذن؟"

"إنها سبع وجبات على الأرض

تحديدًا سآخذ أربع وجبات فوق عند رع

وثلاث وجبات تحت عند جب.

وتنبه الآلهة الميت على أن الخبز والجعة اللذين سيعيش عليهما فانيان. فيوضح لهم أن الأمر لا يدور حول وجبة واحدة، ولكن حول توريد يومي، فهو يتلقى سبع وجبات في اليوم، أو بالأحرى أربع مرات بالنهار وثلاث مرات بالليل، وهكذا يمكننا أن نفهم "فوق" و"تحت".

والسؤال التالي يشير إلى مكان استقبال الغذاء. وفي الفصل 52 من كتاب الموتى تسأل الآلهة:

"أين مسموح لك، أن تأكل؟

قالت لى الآلهة

"سآكل تحت شجرة جميز حاتحور، سيدتي،

وأعطي ما تبقى للراقصات

وحقولي في "أبو صير" صارت لي

ونباتاتي الخضراء في هليوبوليس.

أعيش من خبز من حنطة فاتحة

وجعتي من شعير أصفر

لقد أعطيت خدم أبي وأمي

ويختتم الفصل بنداء إلى حارس أبواب مملكة الموتى:

يا حارس أبواب من يتحدث إلى مملكته -

افتح لي، واجعل لي الطريق واسعًا،

حتى أسكن في المكان الذي أريد أن أكون فيه.

ويدّعى الميت أنه عضو في جماعة أرستقراطي العالم الآخر المالكين للأرض ليزرعوها حبوبًا، وأيضا خدمهم لينتجوا خبزًا وجعة. وفي نص التابوت 173 طرح السؤال بصورة قصيرة وتم الإجابة عليه[49]:

"أين مسموح لك أن تأكل؟"

"في الخيمة تحت شجرة - jmȝ بجوار Sḥr الذي له أتباع[50]

مرة ثانية تكون شجرة هى التي تحدد مكان استقبال الطعام. وفي كتاب الموتى 52 هى شجرة جميز، أما هنا فهى نخلة إما Ima. وكلاهما شكل لظاهرة الإلهة الشجرة، والتي سبق وتحدثنا عنها والإلهة الشجرة هى تشخيص للطعام، الذي يعيش عليه أرواح الأجداد المتجلية في العالم الآخر (منظر 27).

وفي الفصل 68 من كتاب الموتى (CT 225 =) يبعد الإساءة عن نفسه بأن يأكل "خبز جب"، وهو غالبًا الطين. وهنا أيضًا ذكرت الإلهة الشجرة:

عندما تقولون عني:

"هو يعيش من خبز جب! (غبار = طين)"

وهو تقززي، الذي لا أريد أن آكله

أنا أعيش على خبز القمح الفاتح

وجعتي مصنوعة من شعير حابي الأصفر من المكان الطاهر

وأسكن تحت فروع نخلة حاتحور

التي تمتد على قرص الشمس

وذهبت إلى هليوبوليس

محملة بكتابات كلمات الإله، بكتب تحوت(51)

وفي متن آخر تمت الإجابة عن سؤال المكان بالصورة التالية:

"أين ستعطي؟

أين ستأكل؟"

قالت له الآلهة الأولى.

"آكل تحت شجرة الجميز التي أعرفها

الخضراء ذات الأفرع الكثيرة!

و حقيقة فمي ملكي، بحيث أتحدث إليه

وأنفي، التي كانت في "أبو صير بنا"

حتى أتنفس الهواء، وأتنسم ريح الشمال

فأنا أعيش على ظَلِّ الإله"(52)

وفي هذا المتن نعرف قرار الآلهة، الذي يمثل ختام الاستجواب(53):

"أسرع إلى المعبد مثل هذه"

تقول لك الآلهة: أوزوريس خنتي إمنتيو

"أنت تعيش، على ما نعيش عليه

وتشرب مما نشرب منه

وأنت تجلس، حيث نجلس"

والعالم السفلي هو مكان الموت، وهو يبدو هنا واضحًا في هذا النص، وبعيدًا عن هذا المكان (العالم السفلي) حيث يكون الميتون موتى، ويسيرون على رؤوسهم ويعيشون على إخراجاتهم، ويجب أن يتحركوا بين القاذورات والأوساخ. يوجد مكان للحياة الخالدة، وهذا المكان هو مكان الإلهة الشجرة، وفي هذا المكان أصبح الميت المتجلي روحًا من أرواح الأجداد قبل الموت في أمان. وفي بعض المتون وصف هذا المكان على أنه مدينة تنقذ من ينظر إليها نظرة واحدة من الموت:

إنها ترى، من ينظر قرب المدينة-

وأنت تنظر قرب المدينة

التي يسرى عليها، أن من ينظر إليها لا يهبط (= يموت)

ولكن كل من يمر عليها، يصبح إلهًا

أنت ترى نفسك هناك، يا أوزوريس خنتي إمنتيو

وتصبح إلهًا في وسطها

صورة رقم 27

إلهة الشجرة تطعم وتسقي صاحب القبر وزوجته

رسم في قبر سنجم (طيبة رقم1– القرن الثالث عشر قبل الميلاد)

وفي التكملة ينأى المتجلي مرة أخرى بصورة واضحة عن مصير الموت في السير المعكوس، والطعام الكريه:

أنت تسير على ساقيك

دون أن تسير على رأسك، ودون أن تأكل ما تمقته

لكن الوجبات التي أعطيت لك، هى وجبات رع

وسيد الفيضان أعطاك ماءً

وأخيرًا يتوج المتجلي بتاج إله الشمس، ويستقبل شرف الإله الأعظم:

أنت تستقبل تاج أتيف لرع

وأنت توجد وسطهم كإله

ورجال البلاط يرونك

ورجال الحاشية ينظرون إليك

يقبِّلون الأرض تحت قدميك

قف إلى جانب السيد الواحد

كن رفيقه في بلاد النور

جهز وأكمل نفسك بهيئتك

كحورس، الذي يقف أمام الآلهة

كأوزوريس خنتي إمنتيو الذي يقف أمام بلاد المعبدين(54)

وفي نصوص التوابيت يوصف هذا المكان المصنوع إلهيًا للحياة الخالدة على أنه ساحل (شاطئ) على الناحية الأخرى من المياه التي يريد الميت أن يعبرها في هيئة طائر:

صعدت كسنونو

وصرخت كإوزة

وهبطت على هذا الشاطئ

وكل ما يعني أي شخص، الذي يهبط: الذي لا "يهبط" (= يموت)

ومن يحجب، ينظر إليه كإله(55)

أحلق عاليًا كسنونو

وأنقنق كأوزة

وأهبط على شجرة الجميز

التي تطعم من تهديه وسط الفيضان

سمح لي بالهبوط

على أوراق شجرة حس نفرت

وسط جزيرة الفيضان

سمح لي بالهبوط

على شجرة الجميز الجميلة وسط الهضبة

فوق شجرتي جميز الفيضانين

أما ما يخص الذي يهبط عليها فلن يصيبه خمود

وذلك الذي تحتها هو إله عظيم[56]

لقد ارتفعت إلى المكان الموجودة فيه ماعت

لقد طرت كسنونو مثل تحوت

لقد صرخت لهم كأوزة مثل شزمو

لقد طرت كأوزة جبجا على ذلك الشاطئ العظيم

أقف عليه، أظهر كإله

من يروه، لا يهبط[57]

ويظهر هذا الموضوع بصورة مشابهة، ولكن أكثر تفصيلاً[58] في ذلك المتن الذي يدور الأمر فيه حول التحول إلى أوزه، وعلى سبيل المثال تلك المتون التي صيغت بنفس الطريقة وهى: 1- التحول إلى إوزة وسنونو. 2- الهبوط على الضفة. 3- الظهور هناك كإله خالد. ومن المفيد، أن نذكر هنا هذه المتون رغم تكرارها عدة مرات، حتى نتعرف على التكوين الديني لهذا المنظر:

متن 581[59] طرت كسنونو، ونقنقت كإوزة	متن 287 طرت كسنونو، ونقنقت كإوزة	متن 278 طرت كسنونو، ونقنقت كإوزة	موضوع التحول
لقد اخترت مكانًا على الشاطئ الكبير شمال الجزيرة الكبرى	لقد هبطت على ذلك الشاطئ الشمالي الكبير القوى للسماء	سمح لى بالهبوط على شاطئ الجزيرة الكبرى	الهبوط
من ينظر إليك، لا يموت، ومن يستقر عليك، يظهر كإله، نظرت إليك، واستقررت عليك	من ينظر إليه، لا يموت، ومن يستقر عليه، يظهر كإله	استيقظت عليه، و(لا) أموت، استقررت عليه، وأظهر كإله.	التأليه

هذه المياه، التي يجب على الميت أن يعبرها ليحصل على الحياة الخالدة، تفصل منظري العالم السفلي كمكان للموت وللحياة. وفكرة التنصل من الموت حددت هنا مكانيًا، مثل فكرة محكمة الموتى التي أصبحت أخلاقية وقضائية. وفي أفق تصور محكمة الموتى يجب على الميت أن يتنصل من ذنوبه، حتى لا يقع فريسة للملتهمين. وخطر الموت يهدده من ناحية حراس العالم الآخر و"الشرطة"، التي أحضرها أوزوريس لطرد الشر. وفي أفق التغلب على المكان يهدده الخطر من ناحية صائدي الطيور، الذين نصبوا شبكة صيد كبيرة. وقد تلافي هذا بذكره أجزاء الشبكة كلها بلغة سرية خاصة، أو بلغة أرواح خاصة تميزه على أنه عضو في عالم الآلهة، وبأنه روح الأجداد المتجلي

أعرف اسم الوتد الخشبى فيها (الشبكة):

فهذا هو الأصبع الكبير لسوكر

أعرف الوتد فيها

فهذا هو ساق شزمو

أنا أعرف القضبان الخشبية الموجودة فيها

فهى يد إيزيس

وأعرف أسماء سكاكين الجزارة فيها، فهى التي قطعت أمعاء حورس

أعرف اسم عوامة الشبكة، والثقالة فيها (الشبكة):

فهاتان صابونتا ركبتي روتي

أعرف اسم حبال شنقها، التي تطبق (على الرقاب):

فهى أوتار أتوم

و هكذا (60)

والعبارة وسيلة أخرى لعبور المياه، للوصول إلى مكان الحياة الأبدية، والفصل 98 من كتاب الموتى هو متن يدور حول إحضار القارب، وهنا أيضًا نجد الضفة الأخرى التي يُتاق إليها كمكان للخلود الإلهي:

حييت أيها الشاطئ

الموجود في سماء الشمال في الجزيرة الكبرى[61]

ومن يراك، لا "يهبط" (= يموت)

ومن يقف عليك يظهر كإله

لقد رأيتك، ولن أموت

أنا أقف عليك، أنا أظهر كإله

ونقنقت كأوزة

أطير هناك مثل ذلك الصقر[62]

وحتى يستطيع الميت أن يستخدم هذه العبارة، فيجب عليه أن يوقظ قائد العبارة الذي يبدو من هيئته أنه غير راغب في ذلك، ومن ثم يخضع الميت لاستجواب. وهنا أيضًا ينجح الميت في إجبار قائد العبارة على العبور، وذلك لأنه يذكر كل أجزاء العبارة بلغة الأرواح.

ويُسأل الميت أولاً، من هو؟ وإلى أين يريد الذهاب؟ وماذا ينوى أن يفعل هناك؟ ومن الذي عليه إحضار العبارة ، التي تقبع في الترسانة البحرية مجزأة قطعة قطعة، والتي تجمع بالقول:

"خذ الناحية اليمنى للعبارة (يقول الميت لقائد العبارة)،

وضعها على المقدمة

وخذ الظهر، وثبته في المؤخرة

"ولكن لا يوجد به بوص، ولا حبال، ولا sfwḫ، ولا سيور!"

"وحبالها خصلات ذيل ست

وبوصه بوص فم باباى

وsfwḫ هو جلد ضلوع باباى

وألواح الدفة (؟) هما يدا صورة الإلهات

وحورس هو الذي فعل ذلك" (63)

وهكذا يمضي هذا الأمر بلا نهاية، فالعبارة تؤخذ قطعة قطعة، ويتعرف عليها بعناصر عالم الآلهة. وهناك أيضًا متون تظهر فيها الأشياء نفسها متكلمة وتسأل الميت عن أسمائه. وهكذا تظهر في المتن 404 من نصوص التوابيت أجزاء القارب في حقول البوص.

"قل اسمي" قال الحبل الأمامي

"يا خصلة إيزيس التي ثبتها أنوبيس في أثناء التحنيط"

"قل اسمي" قال دعامة الرسو

"سيدة الأرضين في الضريح" هو اسمك

"قل أسمى" قالت المطرقة

"هى مؤخرة الثور"

"قل اسماءنا" قالت عصى الدعامة

"هى أعمدة الخيمة لعالم الآلهة

"قل اسمى "قال جهاز الـ "حبت" ḥpt

"اسمي هو الهلب"

قال الصاري "قل اسمي"

"الذي أعاد العظمة ثانية، بعدما نأت هى" وهكذا

وتستمر المحادثة طويلاً(64) أيضا، فالمبدأ في كل مكان هو هو نفسه، فعلى هذه الناحية توجد قائمة من أشياء هذا العالم، وفي الناحية الأخرى قائمة من أشياء، وأشخاص وحوادث العالم الآخر، وبين الاثنين توجد علاقة المرجعية والمعنى. والمعرفة أي معرفة اللغة – التي فيها المرجعية والمعاني– هى التي تربط بين العالمين. ويسرى مجال ما يعرف بالمقارنة الثالثة tertium comparationis على هذه النصوص من خلال اللعب بالكلمات بدرجة أقل من خلال المقابلات الشكلية والوظيفية، أو تشابه الشكل أو الوظيفة. ولا يتوقف

الأمر على هذا، ولكن المهم هو وضع العالمين في علاقة ما ببعضهما البعض. وسوف نعود لهذا الاستجواب في الفصل 15. فهما يهمانا في علاقة الموضوعين "الانتقال" و"النأى"، فعلى الميت أن يتخطى حدودًا: الحدود بين عالم الموت ومكان الحياة الأبدية. ويجب أن يثبت شخصيته على أنه فرد ينتمي لعالم الآلهة وليس لعالم الموت، وهذا ما ينجح فيه من خلال علمه.

والفصل 99 ب من كتاب الموتى، متن آخر لـ "إحضار القارب إلى مملكة الموتى"، يوضح تمامًا أن الميت الآتي من العالم الآخر، يهبط إلى عالم الموت أولاً، العالم الذي يريد الخلاص منه بسرعة:

يا حارس العبارة المليئة بالأسرار.

احضر العبارة

واربط لي الحبل الأمامي

لأهرب من هذا البلد السيئ

الذي تتهاوى فيه النجوم على وجوهها

ولا تعرف كيف ترفع نفسها ثانية(65)

وأخيرًا يجيب قائد القارب:

تعال، أيها المتجلي يا أخي

وسافر إلى المكان الذي تعرفه!(66)

ورحلة الميت إلى العالم الآخر لها هدف، ومن يعرفه، ينجح في هذه الرحلة. فالمعرفة تخلص من الموت وتدل على طريق الحياة الأبدية، ومن هذا يتبين أن ديانة الموتى المصرية تتميز تمامًا بصفة "العلم"، وبالفهم المصري بالـ"معرفة". وسوف نعود إلى الشخصية "العلمية" لأدب الموتى في الفصل العاشر الذي يتناول نشأة ووظيفة أدب الموتى المصري، وأيضا في الفصل السابع عشر الذي ينير فكرة العلم المخلص لكتب العالم السفلي الملكية،

ب) حديث العالم الآخر بين أتوم وأوزوريس

ويجد الفصل 175 من كتاب الموتى حلاً غير عادى لمشكلة خلاص الميت من عالم الموتى. وقد اقتبسنا قبل ذلك سؤال أوزوريس المليء بالخوف، والذي اقشعر بدنه من العالم السفلي كعالم للموت، والآن نلقى نظرة على تكملة الحوار مع أتوم إله الخلق، الذي أجاب على سؤال أوزوريس عن معنى أنه يجب عليه أن يهبط إلى العالم السفلي المظلم الذي لا قرار له بما يأتي:

أتوم:

ستعيش هناك وقلبك في سلام

أوزوريس:

ولكن هناك لا توجد أي متعة

أتوم:

لقد أعطيت التجلي لمواقع الماء والهواء والمتعة

وسلاما للقلب بدلاً من الخبز والجعة

ويجيب أتوم إجابة مختلفة تماماً عما كنا نتوقع بعد كل ما سمعناه حتى الآن عن عالم الموت، فهو لم يقل إنه سيخلص أوزوريس من عالم الموت في الحال، وينقله إلى (عالم) الجنة، حيث يجد إرضاء تاما وأبدياً لكل أمنياته. بل أكثر من هذا يقول إنه سيحول هذه الأمنيات حتى لا يشتاق أوزوريس إلى الماء والهواء والخبز والجعة والمتعة الجسدية بعد ذلك، ولكنه سيعيش في حالة التجلي وسلام القلب[67]. إذن فأوزوريس لم ينجح في الوصول إلى مكان الطعام الخالد، ولكنه سيسمو على غرائزه، وبالتالي لا تصبح ضرورية له. فأتوم لم يصمم الموت كانعكاس خارجي ولكن كانعكاس داخلي، فقد أبدل الأماني بسلام القلب، والطبيعة البشرية بالتجلي:

ويسأل أوزوريس مجددًا:

أوزوريس:

و رؤية محياك؟

أتوم:

لن أسمح، أن يكون بك عيب.

وقلق أوزوريس هو رؤية إله الشمس، ويعده أتوم بأنه لن يفتقد شيئًا، وهو بذلك يعنى رحلة الشمس الليلية، وقد فهم أوزوريس ذلك، لأنه يسأل ثانية:

أوزوريس:

ولكن كل إله (آخر) أخذ مكانًا في مركب الملايين

ويعنى أوزوريس كل إله يتبع إله الشمس في مساره الدائري عبر السماء والعالم السفلي. ولكنه هو أوزوريس يبقى وحده مربوطًا بالعالم السفلي، وهنا كان رد أتوم، بأنه لا بد وأن يخصص لأوزوريس أيضا مكانًا في مركب الملايين، وفي النهاية يمدح نفسه على هذه البركة، وهذا يعني أن أوزوريس قد نال وجودًا كنجم، فقد كان يُنظر إليه دائمًا على أنه صورة النجم أوريون (الجوزاء) في جنوب السماء، كما طرح أوزوريس السؤال التالى، وعليه يجيب أتوم بما يلى:

عرشك يخص ابنك حورس، هكذا تحدث أتوم

ويقلق أوزوريس على مصير اليتيم في المستقبل الذي اغتصب ست مملكته:

أوزوريس:

هل سيستطيع أن يرسل الأقدم منه (الآلهة الأقدم منه)؟

وهذا يعنى: هل سيستطيع هو أيضًا أن تكون لديه السلطة أن يأمر الآلهة الأكبر منه؟

أتوم:

سيسيطر على عرشك وسوف يرث العرش في جزيرة النار

أوزوريس:

مر إذن أن يرى الإلهُ الإلهَ الآخر! ووجهي يجب أن يشبه وجه سيد الجميع

ويتخطى النص إجابة أتوم، ويستمر النص بسؤال لأوزوريس:

أوزوريس:

ما أمر الحياة التي قضيتها هناك؟ هكذا سأل أوزوريس:

أتوم:

سوف تعيش ملايين الملايين (من السنين)

وقت طويل من الملايين (ملايين السنين)

و لكني سوف أدمر كل ما خلقته

وسوف يعود هذا العالم إلى الماء الأزلى

إلى الفيضان الأزلي، مثلما كانت بدايته

(فقط) أنا هو الذي سوف يبقى مع أوزوريس

بعد أن تحولت إلى ثعبان مرة أخرى،

ثعبان لا يعرفه الناس، ولم تره الآلهة(68)

هذا الإعلان لنهاية العالم يوجد في الروايات المصرية (بشكل) فريد، ومع ذلك: فالنهاية قد تراجعت إلى بعد لا نهائي، وعلى أي حال: فالعالم غير نهائي، ونشأ مرة، وسوف ينتهي كما بدأ، وهذا يعني أنه سيعود لأصله، فأتوم إله ما قبل الوجود يعود إلى شكله الأصلي. ولكن حياة أوزوريس مرتبطة وجوديًا مع حياة هذا العالم الطويل اللانهائي:

كم هو جيد، ما فعلته أنا مع أوزوريس

أكثر مما فعلته للآلهة الأخرى

لقد جعلته يسيطر على الصحراء

وابنه حورس هو وريثه على عرشه في جزر النار

كما خصصت له مكانًا في مركب الملايين

بينما يبقى حورس على عرش الملك

ليؤسس بنيانه

أما شكل الوجود الذي خلقه أتوم لأوزوريس، والذي يريد أن يقربه منه كشيء يسعى إليه، فيطابق الشكل الذي يصبو إليه كل ميت ليخلف أوزوريس: مكانة شريفة بقدر الإمكان في العالم السفلي، ومكانًا في مركب الملايين، ليتبع إله الشمس كروح في السماء، وأن يكون ابنا له في العالم العلوي كخليفة في المنصب والبيت.

إلا أن قلق أوزوريس لم يتبدد بعد:

أوزوريس:

ولكن ألن ترسل روح ست إلى الغرب أيضًا

خلافًا لكل الآلهة (الأخرى)؟

أتوم:

لقد أمرت، أن تبقى روحه محبوسة في المركب

حتى لا يحول جسد الإله إلى رعب

ويجب أن يبقى أوزوريس وست منفصلين إلى الأبد، فالعالم السفلي لأوزوريس هو مكان يجب ألا تصل إليه القوة المميتة لست، ومن ثم تبقى روح ست محبوسة في المركب. فسوف يُحتاج إليها هناك بالطبع، فإله الشمس يستفيد من قوة الأعاصير في صراعها في الدفاع ضد أبوفيس، ولذا يسمح لست ولروحه بالسفر على مركب الشمس، ولكنه سيبقى محبوسًا فيه، حتى لا يقترب من أوزوريس: الموضوع المألوف لنأى الميت عن عدوه الموت باعتباره قاتلا:

يا سيدي أتوم، قال أوزوريس

فليخف ست مني

عندما يرى، أن شكلي مثيل لشكلك

فليأت الناس إلىّ

كل النبلاء والشعب بأجمعه وكل سكان السماء

الآلهة، والمتجلون والموتى

في انحناء، عندما يرونني

لأنك نشرت الرعب منى، وخلقت لى احترامًا

لأن رع فعل كل شىء ، قاله (أوزوريس)

ويتعالى المدح في هيراكليوبوليس

ويسيطر على القلوب في نريف

فقد ظهر أوزوريس كرع

لقد ورث عرشه، وسيطر على الضفتين معًا

والتاسوع مسرور بهذا

بينما ست (في حزن كبير)

وفي النهاية يأخذ الميت نفسه الكلمة، ويصلى لأوزوريس:

يا أبي أوزوريس، فلتفعل لي

ما فعله أبوك رع لك

إنني سأبقى على الأرض وأجهز عرشي

حتى يبقى وريثي معافا، و يبقى قبري

لأنهم أقاربي على الأرض

وليخف أعدائي

و"سِرقت" تحرس قيودها

أنا ابنك، يا أبي رع

فلتمنحني الحياة والصحة والعافية

طالما بقى حورس على عرشه الملكي.

مر حتى يكون عمري مثل عمرهم،

هؤلاء الذين كرموا [69]

3- مداهمة الموت للإنسان وتحويله إلى العكس

كذلك وبشكل كبير حددت صورة الموت الوعي المصري لحقيقة الحياة، كتحول إلى العكس، وكقلب للأنظمة الاعتيادية في الحياة. هذه المعرفة ندين لها – كما سبق وأن ذكرنا – لـ بيتر سايبرت Peter Seibert. فقد أظهر أن عبارات (قبل الآن – الآن)، التي تميز بشكل كبير أعمالا بعينها في الأدب المصري، قد تم اقتباسها من شكل الأسلوب الخاص بنصوص النواح على الموتى[70]. هذه الأعمال هى نواح على انحلال النظام الاجتماعي، ولا سيما عبارات أسلوب "من كان قبل ذلك في الأسفل، هو الآن فوق":

من كان (قبل الآن) ضعيفًا

أصبح (الآن) قويًا [71]

ومن لم يبن لنفسه (قبل الآن) قاربًا

أصبح الآن مالكًا لسفنٍ[72]

ومن لم يستطع قبل الآن شراء تابوت

لديه (الآن) قبر[73]

والمرأة التي كانت (قبل الآن) تتأمل وجهها في الماء فقط

لديها الآن مرآة[74]

ومن لم يكن (قبل الآن) يغنى لنفسه

يمدح الآن إلهة الغناء[75]

وصعود الذين كانوا في الأسفل يتطابق معه نزول الذين في الأعلى:

والذين كانوا (قبل الآن) يملكون ملابس

يرتدون الآن الأسمال[76]

ومن كان (من قبل) غنيًا

أصبح (الآن)[77] واحدًا لا يملك شيئًا

هذه الجمل نشأت من كلمات تحذير إبو ور. ولا نريد هنا أن نتعجب كثيرًا على خصوصيه النواح، الذي يبدو لنا كوصف لحال فاضل أو لعصر

ذهبي. وما الذي يمكن الحزن عليه إن أصبح الضعفاء أقوياء، وأن يُرفع الخدم، وأن يكوم الشحاذون الكنوز، وأن يأكل الفقراء خبزًا؟ ولقد جمع برتولت بريشت "أغنية الفوضى" من أجزاء هذا النص، والذي ترنم بها القاضي أزداك:

النبلاء يضجون بالشكوى، والفقراء يغمرهم الفرح

والمدينة تقول: فلنطرد الأقوياء من وسطنا

والمصالح الحكومية تم السطو عليها، وقوائم رجال السخرة (العبيد) مزقت.

والسادة أُجلسوا على حجر الطاحونة. والذين لم يروا النهار قط خرجوا

وصناديق الضحايا من خشب الأبنوس حطمت

وخشب السيسنيم الرائع كُسر ليصبح أسرة

ومن لم يكن لديه خبز، يملك الآن مخازن غلال

ومن كان يطلب لنفسه صدقات القمح، يوزع هو نفسه قمحًا

وابن الوجهاء لم يعد يتعرف عليه، وابن السيدة أصبح ابن أمتها

وسادة المصالح الحكومية، يبحثون لنفسهم عن مأوى في صوامع الغلال

ومن كان يسمح له بالكاد أن يبيت على الأسوار، يتمدد الآن على الأسرة

ومن كان يجدف القارب، يملك الآن سفنًا؛

و إذا نظر مُلاكها إليها، لم يجدوها(78)

ولكن التعديل الذي أدخله برشت على ترجمة إرمان Erman[79]، لم يكن بالطبع تعديلا بسيطا فالنصوص المصرية تدور حول صورة معكوسة للعالم، ولا يقصد بها وصف عالم فاضل أو احتفالي، كما يبدو لنا. ذلك أن تلك النصوص نواح للموتى يستخدم فيه صيغة أسلوب (قبل الآن – الآن) المعروف لكل مصري قراءة أو سمعًا، ويجب كما أظهر سايبرت، أن تعرض التغييرات المفسرة كأشكال لمداهمة الموت، وقد قيل هنا بوضوح في "نبوءة نفرتي" وهو أشهر نص من هذا النوع:

أُريك البلد في مرض عسير:

فالضعيف أصبح الآن قويًا

والمرء يحيى، من لم يحيه من قبل.

أُريك (أصحاب الطبقة) السفلي، كالعليا

و من رقد على ظهره، أصبح بطنه إلى أسفل.

سيعيش المرء في مملكة الموتى [80]

والشحاذ يكوم كنوزًا

.... والفقراء يأكلون خبزًا

و الخدم ارتقوا[81]

يبدو أن كلمة "المرض" في هذا السياق هى الكلمة المصرية المرادفة لهذا النوع من مداهمة الموت، فهذا المرض يمكنه أن يداهم المجتمع كله. وإذا أدى إلى قلب النظام الاجتماعي رأساً على عقب فسيعيش الناس في عالم معكوس، هو عالم الموت.

ولقد بقيت لنا أكثر الشهادات تأثيرًا لمثل هذه المعايشة، وهى "محادثة رجل مع روحه"، فالرجل يشكو انفراط عقد كل نوع من أنواع الجماعية، ويشعر أنه دُفع إلى عزلة مميتة، يبدو له فيها الموت الطبيعي بمثابة خلاص. والنشيد، والذي تبدأ إحدى فقراته بالكلمات "إن الموت يقف أمامي" (صفحة 605 وما بعدها)، يقارن الموت بالإبلال من مرض عسير، أو كعبق المر، أو كعودة من حملة حربية أو من الأسر. وينتمي هذا النص أيضًا لفئة "العالم المعكوس"؛ لأن كلمة الموت، التي يستخدمها النص، لها وقع رهيب مكروه، ويتم في العادة تجنبها تلطفًا باستخدام "تزل"، وتستخدم هذه الكلمة في نقوش القبر، التي تحرك الزائرين لتلاوة صلاة الموتى، وهذه معناها هنا تقريبًا "أيها الكارهون للموت، المحبون للحياة". ويبدو هذا الموت المكروه على أنه صاحب الدور الأول في هذا النص كشاف من مرض، أو كعائد من حملة حربية، ومن ثم تكون كل القيم التقليدية للمجتمع المصري قد قلبت رأسًا على عقب، فالموت يبدو كشافٍ من مداهمة الموت، الذي اقتحم هذا العالم الدنيوي.

وقد أصبحت الحياة الدنيا للأحياء – والـ "أنا" المتكلمة هنا – عالم موت، لأن الرابط الواهب للحياة بين الناس اختفي منه الحب والعدالة. ومن ثم يصبح الموت سبيل له للخلاص من عالم مداهمة الموت، لأن العالم الآخر، الذي

يفتح الموت له فقط معبرًا، لا يبدو له كعالم موت تام، ولكن كعالم قريب من الإله، وحياة أرقى. ويتبع الشعر المقتبس مباشرة الكلمات التالية "ومن يكن هناك، يصبح إلها حيا...." ويرسم ثلاث صور لوجود روح الأجداد المتجلية: معاقبة الشرير، وتوزيع القرابين، وفي محادثة مع إله الشمس. ويقصد بكلمة "هناك" العالم الآخر الذي يختلف عن عالم الموت الذي يعتقد المتحدث هنا أنه يعيش فيه، حيث لا أصدقاء ولا مقربون ولا كلام، والذي اختفي منه كل ما نسميه معبرًا "رابطا" للحياة بين الناس، وهو ما يمثل جوهر الحيوية للمصريين، وبالتالي يصبح الموت في نظر المتحدث بمثابة كخلاص من الموت في الحياة الدنيا إلى حياة في العالم الآخر، الذي تسيطر فيه ماعت الواهبة للحياة كـ "عدالة رابطة"، وكلمة قاضٍ تطرد الشر، ورعاية وحكمة، تجد مشورتها آذانًا صاغية عند إله الشمس.

الفصل الثامن

الموت بوصفه "سِرا"

نقرأ عند الأفلاطوني الجديد امبليكوس في كتابه "عن أسرار المصريين De mysteriis Aegyptiorum" كل شيء يبقى ساكنًا، وجديدا دائمًا؛ لأن مسار الشمس لم يتوقف قط، كل شيء يبقى كاملاً وتامًا، لأن الأسرار في أبيدوس لم يكشف عنها قط"[(1)].

بهذه الكلمات تم تلخيص السرين الكبيرين للديانة المصرية في عبارة حاكمة: التجديد الدائم للشمس وأسرار أوزوريس التي لم يكشف عنها. وفي السرين تظهر أو تختفي الصورة الثامنة للموت وهى: الموت ك "سر".

1- سر الشمس: التجديد وإعادة الميلاد

وقد قادتنا صورة الموت "كعودة إلى الدار" إلى سر المسار الدائري، الذي يجدد فيه إله الشمس نفسه كل ليلة في أعماق العالم، وينجح في ربط النهاية بالبداية، حيث إنه في كل صباح يصعد من عالم الموت وهو شاب جميل كما كان في "المرة الأولى". أما إذا كان الأمر يدور هنا حول سر، ربما كان أعمق الأسرار في الدين المصري، فهذا ما تقوله لنا النصوص والصور، التي تدور

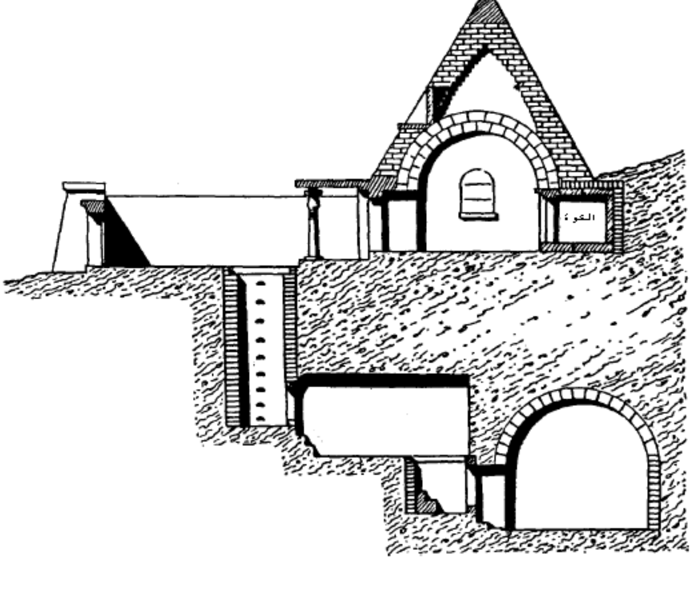
حول هذا التجديد. وخلافًا لصور الموت التي تعرضنا لها حتى الآن، وتقابلنا في كل نصوص الموتى التي تنتمي إلى كل العصور على حد سواء، يأتي الحديث عن سر تجدد الشمس الليلي في نوع معين من النصوص، المرتبطة حصريا وبشكل كبير بهالة من الغموض: في قبور الملوك في الدولة الحديثة. وقبور الملوك هذه تفسر من ناحيتها كتحقيق معماري للسر، كسراديب محدد لها ألا تطأها قدم إنسان بعد الدفن. ومن ثم يمكننا أن نقرأ من الحقيقة الظاهرة لشكل التدوين، أن الأمر يدور في تجدد إله الشمس في أعماق العالم حول سر يشار إليه في الأناشيد ونصوص الموتى وكل الأنواع الأخرى من الأدب المصري في كل الأحوال في عبارات قصيرة، وأنها تظهر لغة وصورة في نوع واحد فقط بصورة مسهبة: في كتب العالم السفلي، ونقابل نماذج هذا النوع في الدولة الحديثة في قبور الملوك فقط، التي يجب أن تعد كمكان سري، وكغرف مخفاة ومحرمة. وهنا نتعامل مع ثلاث ظواهر مرتبطة جدا ببعضها البعض: بموضوع التجدد الشمسي، والسرية المحيطة بظروف التدوين، وأخيرا قبر الملك، أي العلاقة مع الموت.

لقد تناولنا قبل ذلك في موضوع الانتقال وعمارة القبر ورأينا في شكل بناء القبر المصري الصخري التقليدي – الذي يؤدي في جسم الجبل إلى ممر طويل – التعبير المعماري لصورة الموت الملائمة "الانتقال".

والقبر المصري ليس هو قبر الملك فقط، ولكنه القبر بصفة عامة، ويخدم وظيفتين، توجدان على طرفي نقيض. ويمكننا تسميتهما بـ "السر" و"الذاكرة". فمن ناحية يجب أن يخدم القبر كعلامة مرئية، تجب أن تحيي ذكرى الميت في ذاكرة العالم التالي في أنه مكان للعبادة، ولقرابين الشراب وصلواتها، التي تأتيه من ذريته الباقية، وأيضًا في أنه يعرض في نقوش صور وأسماء ودرجة وحياة صاحب القبر، لتؤثر في الزوار حتى المستقبل البعيد، وتحثهم

على أداء الصلاة من أجل الميت. وتتطلب وظيفة القبر هذه الرؤية والعلانية. ومن ناحية أخرى يجب في القبر أن يحتضن المومياء ويمنع كل اعتداء ممكن لتدنيس حرمته، ومن ثم يجب أن يكون مكانًا مستورًا ومحرمًا يكون الميت فيه محميًا دائما، ومن ثم يضم القبر المصري التقليدي أماكن مسموحًا الدخول إليها، وأيضًا بئرا للدفن تؤدي قليلاً أو كثيرًا إلى العمق، نازلة إلى غرفة الدفن التي زودت بسور بعد ذلك (صورة 30). وحتى بئر الدفن هذه سُدت غالبًا، حتى يكون إغلاق غرفة الدفن محكمًا. ولخلق – مكان حامٍ سري محرم للمومياء، وفي هذه المحاولة المعمارية يمكننا أن نرى التعبير المرئي لصورة الموت كـ "سر". وبإنهاء التحنيط والمومياء يختفي الميت من العالم الدنيوي للأحياء، ويذهب إلى أسرار العالم السفلي. هذا السر الذي تحققه غرفة دفن القبر معماريًا، له ملمحان: الملمح الشمسي للتجدد وملمح أوزوريس للحماية والأمان التام.

ونستعرض الآن ملمح الشمس للتجدد، فهو يميز، كما قيل، زخرفة مقابر الملوك في الدولة الحديثة. وعند بناء القبور هذه تظهر وظيفة القبر المتضادة – السر والذاكرة بصورة أكثر وضوحًا في مقابر الموظفين. وهنا يتم الفصل تمامًا بين الوظيفتين ويتحقق لكل واحدة منهما عمل بنائي خاص، فوظيفة العبادة والذاكرة تتحقق في شكل معبد جنائزي أو "بيت ملايين السنين"[2]، الذي يبني مرئيًا وكنصب تذكاري على حافة الأرض الخصبة بقدر الإمكان. أما وظيفة السر، فعلى العكس من ذلك فتتحقق في قبر صخري في وادى الملوك، ويحكم إغلاقه ويحـ

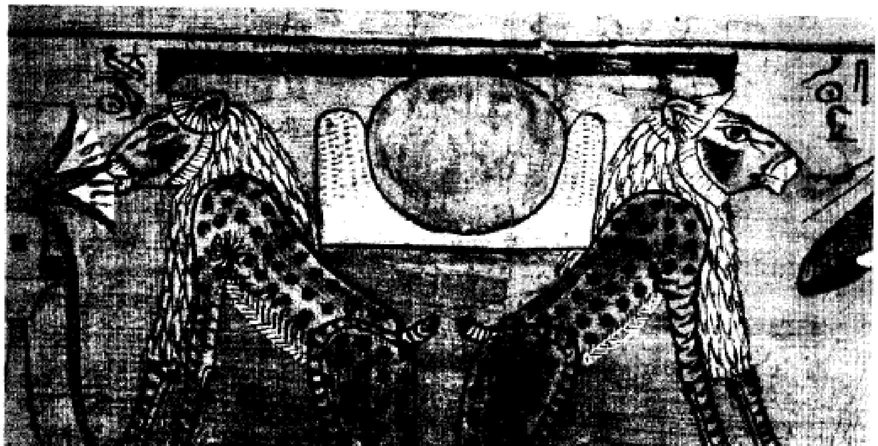


صورة رقم 30

القبر وبه بئر الدفن والسرداب: منظور من قبر إري

– نفر في دير المدينة – طيبة رقم 290 – القرن الثالث عشر قبل الميلاد

وإذا أردنا توضيح المفهوم المصري للسر، فعلينا أن نضع مقابر الملوك وزينتها فقط أمام أعيننا. فهذه الزخرفة تكاد تكون مكرسة لموضوع واحد: رحلة الشمس الليلية عبر العالم الآخر (4). وفي هذه الرحلة يهبط إله الشمس إلى العالم السفلي، ويوقظ الموتى من سبات الموت، ويمنحهم نورًا وهواء، ويخاطبهم بكلام الحكام، ويعين لهم طعاما، ويعدم الأشرار، ويتغلب على تنين أبوفيس، الذي يواجهه، ويشارك الموتى مصيرهم بأن يتحد مع أوزوريس كجثمانه، وبهذا الاتحاد تزداد قوة تجدده، وفي أوزوريس ورع تتحد البداية والنهاية، الأمس والغد، كما جاء في الفصل السابع عشر من كتاب الموتى:



صورة رقم 31

قرص الشمس في الأفق بين الأسدين "الأمس" و"الغد" كتاب آني للموتى

في المتحف البريطاني– عام 1280 قبل الميلاد تقريبًا

أنا الأمس، وأعرف الغد

ما معنى هذا؟

ما يخص "الأمس" هو أوزوريس

وما يخص "الغد" هو رع

في ذلك اليوم الذي تم فيه القضاء على أعداء سيد الكل

و نصب ابنه حورس كحاكم[5]

ورحلة المساء لإله الشمس هى أسطورة الهبوط Descensus[6]. فالإله يهبط إلى مملكة الموتى ليخلصهم من جمود موتهم، ومن حالة موتهم المغيب، ومن أسر لفائف مومیائهم، ومن ظلمتهم ووحدتهم، ويحول من خلال ظهوره عالم

الموت إلى جنة. وتطرد أنواره ظلماتهم، وهتافه يبعد الوحدة والاحتياج. إنهم يتنفسون كلماته، وفي كل ليلة يتم هذا التحول من جديد. وعندما يختفي إله الشمس مؤقتًا ينوح الموتى ويغطون ثانية في نومهم. وعلى العكس من العهد الجديد فلن يتم خلاص الموتى إلى الأبد بسبب نزول الإله إلى عالم الموت، فكما كابد المسيح في العهد الجديد، كابد إله الشمس مصير الموت أيضًا عند نزوله إلى مملكة الموت. هذا الموت فُسر على أنه اتحاد لرع وأوزوريس.

وفي أحد أناشيد الشمس من كتاب الموتى، وُصف هذا الاتحاد بما يلي:

رع يغرب في جبال الغرب

وينير العالم السفلي بأنواره

وهذا يعني: رع يستقر في أوزوريس

وهذا يعني أن أوزوريس يستقر في رع(7)

كما تظهر تعبيرات مماثلة في الأناشيد الموجهة لشمس الليل. وفي "ابتهال الشمس" أحد الأناشيد الموجودة في مقابر الملوك فقط:

الهتاف يدوي في الأسرار:

رع هو الذي يستقر في أوزوريس والعكس(8)

وبهذا الوصف يمكن للمرء أن يجمع بين صورة مومياء ذات رأسي كبش،

موجودة في قبر نفرتاري، وأخريين في قبري طيبة وهما رقما 335، 336، والواقفة منتصبة بين إيزيس ونفتيس، اللتين تحيطان المومياء وتحميانها[9]. والكتابة المرافقة تفسر هذه الصورة بنفس الكلمات. وعلى يسار المومياء يقف أوزوريس الذي يستقر في رع"، وعلى يمينها يوجد "رع هو الذي يستقر في أوزوريس". وفي هذه المومياء نتعرف على شكل إله الشمس الميت، الذي على غير عادة الآخرين، لن يصبح أوزوريس، ولكنه "يستقر في أوزوريس"، وهذا يعني أنه يتحد مع أوزوريس مؤقتًا، لينفصل عنه ثانية. هذا الشكل الذي يضم الإلهتين يسمى "الروح المتوحدة":

الروح المتوحدة رع – أوزوريس

أيها الإله العظيم، الذي يتصدر الغرب في أبيدوس[10]

واسم آخر لهذه المومياء ذات رأس الكبش هو "ذو رأس الكبش". هذا المخلوق هو المحور الذي تدور حوله شعيرة تخدم استمرار الحياة في مصر، وكانت تتم في مكان المعيشة والتعليم والكتابة في المعبد، وعنها جاء ما يأتي:

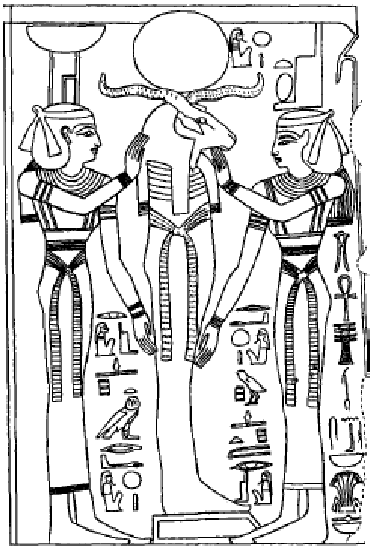
من يمدح، يلاقي موتًا فجائيًا

لأنه سر كبير

رع هو هذا، وأوزوريس هو هذا[11]

وهنا يدور الكلام بالفعل حول سر كبير، ألا وهو تجدد إله الشمس في الموت، وفي أعماق العالم السفلي ومنتصف الليل، وهذا كما رأينا، هو أكثر الأسرار التي عرفها الدين المصري غموضًا. وبالتأكيد فإن فكرة التجدد منتشرة بشكل كبير في مصر، مثلها مثل الجعارين، وغيرها من التمائم والرموز التي تعبر عن هذه الفكرة. وكل النصوص

والأوصاف، التي سنتناولها بتفصيل أكبر، مرتبطة بالأسرار والكتمان، التي لم تظهر – كما سبق القول – إلا في الدولة الحديثة وفي مقابر الملوك فقط. ولهذا السبب وحده يجب على المرء أن ينظر إلى هذه النصوص



صورة رقم 32

رع وأوزوريس في منتصف الليل في شكل "الروح المتوحدة" – رسم في قبر الملكة نفرتارى – 1250 قبل الميلاد تقريبًا

والأوصاف على أنها نوع من أدب وعلم الأسرار، ذلك أنها تدور حول أدب ينفرد وحده في مكان كتابته عن الاستخدام المعتاد. وهنا يوجد خط فاصل، يفصل من ناحية أدب الموتى الملكي عن غير الملكي، ومن ناحية أخرى يفرق داخل النصوص الملكية بين الأدب المكتوب في المعبد الجنائزي الخاص بالملك والآخر المكتوب في قبره.

وتتناول كتب العالم السفلي هذه كلها رحلة الشمس الليلية، وبالتالي سر

تجدد إله الشمس في أعماق العالم السفلي. وهنا في المجال المقصور على مقابر الملوك، تكون هذه الفكرة هى المسيطرة تمامًا. ويجب ألا يغيب عن بالنا أننا نعالج هنا مجالا فصله المصريون بوضوح وتدقيق شديد بقدر الإمكان عن عالمهم المعتاد. وفكرة المسار الدائري الذي يربط النهاية بالبداية، ويخلص الحياة بالتالي من مصير الفناء، والشكل الذي تمر به الشمس في سرها الليلي، كل هذا شغل قدرة التصور لدى المصريين بدرجة كبيرة بالفعل، وعبروا عنه بشكل مختلف في مئات الصور والنصوص. ولكنها في صور ونصوص كتب العالم السفلي تحمل وحدها من مكان نشأتها خاتم الأسرار والحصر، بل التقوقع. وإذا ألقى المرء نظرة على هذا الأدب، الذي أصبح – على عكس قدماء المصريين – سهل المنال بفضل منشورات إيرك هورنونج ، فسوف يجد المرء هذا الانطباع مؤكدًا تمامًا. فالكلام ليس دائمًا عن الأسرار، فقد كان من شأن ذلك أن يجعل الموضوع قاصرا على تلك الأسرار كلية، ويجعله عصيا للغاية على فهمنا.

وكلمة "السر" نفسها، لها في هذه النصوص والنصوص القريبة منها غالبًا المعنى الظاهر "الجثمان"[12]، ويُسَمى إله الشمس على سبيل المثال "المخفي سره"، والمقصود هنا هو جثمان إله الشمس، الذي يسكن في الأعماق كأوزوريس[13]. أما العالم السفلي فيسمى "الذي يخفي السر". ويدع "كتاب البوابات" إله الشمس يصل في منتصف الليل إلى "حماة الأسرار"، وعنهم جاء ما يلي:

يحمون سر الإله الأعظم

الذي لا يراه الموجودون في العالم السفلي

ويقول رع لهم:

لقد أحطتم بصورتي

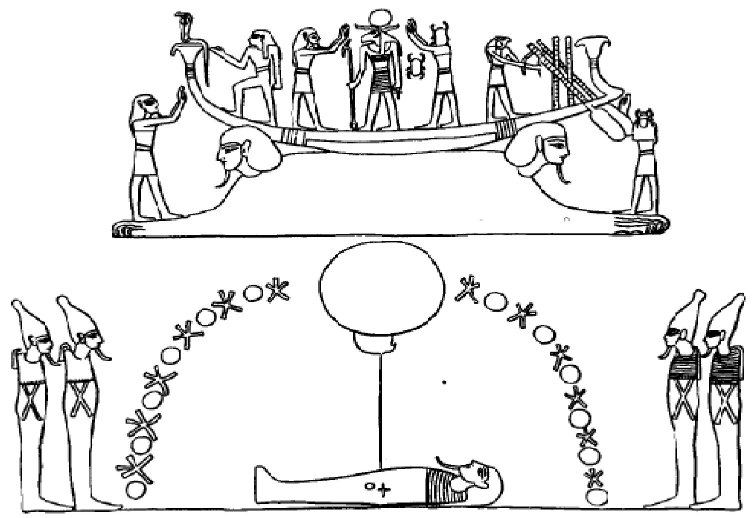
لقد احتويتم سري

لقد استقررتم في بيت بن بن

في المكان، الذي يضم جثماني، الذي أنا هو[14]

أنتم الذين تحيطون بسري

وتحمون سري هنا، الموجود في بيت بن بن[15]



صورة رقم 33

إله الشمس يجتاز في الليل العالم السفلي وينير مومياءه، أوزوريس

كتاب عن الأرض – رسم في قبر رمسيس السادس – القرن 12 قبل الميلاد

و يمكن تقديم أمثلة لا حصر لها لهذا الاستخدام اللغوي ، ولا سيما اتحاد رع وأوزوريس الذي وصف بأنه استقرار إله الشمس في سره:

أنت رع، عندما تستقر في جثمانك

أنت قوي في سرك[16]

أنت تستقر، يا رع، فوق جثمانك[17]

لقد جاء الإله لجثمانه

وانسحب الإله في ظله

أنت تأخذ (صورة) جسدك (d̲.t) ثم تُسحب

أنت الشفاء في سره[18]

ولكن إله الشمس لا يتوحد في الليل مع سره فقط، أي أوزوريس كجثمانه، بل يذهب أيضًا – كما رأينا – إلى جسد الإلهة الأم الكبرى وإلهة السماء، التي تلده كل صباح من جديد. وأيضًا في هذا الملمح يتوحد، ولكن بشكل آخر، مع أوزوريس، لأنه مثل هذا كابن لنوت سيعود في الموت إلى حجر إلهة السماء.

وسر إله الشمس، وهذا يلخص ما عرضناه، هو من ناحية جثمانه المستقر في أعماق العالم، ومن ناحية أخرى عملية التجديد التي يمر بها هو نفسه، في أنه يتحد مع جثمانه، وأن يولد من جديد بدخوله إلى جسد الإلهة الأم والسماء. هاتان الصورتان توجدان بجوار بعضهما البعض، فهما تعبران عن فكرة التجدد، وهما الاثنتان مثال أيضًا للإنسان، الذي يعود مثل إله الشمس إلى جسد الإلهة الأم، وأيضًا يريد أن يتوحد كل ليلة كروح مع جثمانه الموجود في قبره.

2- سر أوزوريس

كل من قرأ كتابات هيرودوت التاريخية يتجسد أمام عينيه العناية الخاصة، التي أولاها الكاتب لإحاطة اسم أوزوريس بالكتمان، فهو لم يسبغ على اسم أي إله آخر أو دين آخر مثل هذا التحريم، مثلما فعل مع اسم أوزوريس ومع الديانة المصرية فقط، فلا كُتّاب العصور القديمة ولا النصوص المصرية نفسها تعرف تحريمًا مماثلا لهذا الاسم، ويبدو أن الأمر نابع من سوء فهم، ورغم هذا فإن هيرودوت كان مصيبا تمامًا، عندما أحاط هذا الإله بهالة من الأسرار الخاصة، ورغم أن ديانة أوزوريس لم تعرف تحريمًا لاسم، فإنها كانت مليئة بتحريمات أخرى. وواحد من أهمها، تعرفنا عليه في أحد نصوص التوابيت: الصراخ. فأوزوريس هو سيد الصامتين، ولا يسمح للمرء أن يرفع صوته بالقرب منه، فكل المحرمات والأسرار التي تحيط الإله أوزوريس، لها علاقة بالموت، وتزداد كثافة في مؤسسة "التحريم "، الأيكة المقدسة: التي يرقد فيها قبر أوزوريس، ولا يمكن أن تداس، كما أنه لا يسمح لطائر أن يقف على أشجارها[19]. وفي العصر المتأخر يبدو أن كل المعابد الكبيرة قد ضمت مثل

هذه الأيكات المقدسة. وهذه هى ديانات الرفات لأجزاء جسم أوزوريس الذي قطعه ست ودفنته إيزيس في كل إقليم[20]. وفي هذا السياق يحكى ديودور قصة يمكن أن تعد إرهاصا لحكاية خواتم لسينج(*). وتمنت إيزيس أن يبقى قبر أوزوريس سرًا، ويكون في الوقت نفسه مبجلاً من كل سكان مصر، ومن ثم فقد بنت حول كل جزء من أجزاء الجسم جثمانًا في شكل أوزوريس وأعطت كهنة كل إقليم هذا التركيب، مع قولها لهم، إنها ائتمنتهم وحدهم على دفن جثمان زوجها بشرط السرية التامة، ومن ثم يعتقد كل إقليم أنه يمتلك الجثمان الحقيقي، ويحمي هذه المعرفة كسر كبير. وقد سمى ديودور موت أوزوريس وليس اسمه بـ "السر المكتوم aporrhetos"، وبهذا فقد أصاب كبد الحقيقة، فالشعائر التي لها علاقة بموت و"قيامة" أوزوريس، مرتبطة بالأسرار، لأن الجثمان يجب أن يُحمى من تعقب ست (باليوناني Typhon). فـ "سر أوزوريس" كان في الحقيقة موته.

الموت والسر ينتميان لبعضهما البعض بصورة جلية، فحالة أوزوريس تتطلب كتمانا مطلقا للسر، ومن ثم التوغل إلى الطريق البعيد المليء بالمخاطر، حتى يصل المرء إلى أوزوريس في "أبو صير"، التي يتصورها المرء في وسط العالم السفلي. أما أبو صير الموجودة في العالم السفلي فهى مكان التحنيط، المعد لأوزوريس في العالم الآخر، فكل قبر لأوزوريس هو باب للعالم السفلي،

(*) كاتب ألماني شهير، وقد جاءت هذه الخواتم وهى ثلاثة، رمزا للأديان الثلاثة فى روايته "ناتان الحكيم". (المترجم)

وهذا ينطبق بنحو خاص على قدس الأقداس في المواقع المقدسة: أبو صير، وهليوبوليس وأبيدوس. وفي أبيدوس يوجد قبر أوزوريس في المدافن "التي تخفي سيدها" في "الجبل السرى" وقد حرَّم مرسوم لـ نخ حور حب الثاني في عقوبة البتر، أن تُكسر الحجارة في هذه الجبال، وهى مكان يُعد من أقدس الأقداس[21].

وبدءا من هنا يجب علينا الرجوع إلى موضوع الانتقال الذي يقود الميت إلى سر أوزوريس.

وفي الحكايات الغريبة لبردية وستكار، يحيي الحكيم جدي الأمير جدف حور الذي زاره بالكلمات الآتية:

مرحبًا جدف حور

يا ابن الملك، الذي يحب أباه!

فليمدحك أبوك

خوفو المبرأ!

وليعلي مكانتك بين الأقدمين

و ليقاضي قرينك أعداءك

و لتعرف روحك الطرق للعالم الآخر

إلى بوابة المواقع المقدسة التي تخفي خائري القوى![22]

والباب أو البوابة هى رمز للعبور يقود الروح التي تعرف الطريق إلى

المواقع المقدسة "التي تخفي خائري القوى". وخائر القوى هو أوزوريس، وهذه نقطة ضعفه التي يجب أن تخفي. وإخفاء خائري القوى هو صورة أخرى للاحتضان الحامي للإلهة الأم. وهنا ترتبط هذه الفكرة مع رمز البوابة التي يريد أن يدخل منها الميت إلى السر المخفي لأوزوريس. وفي الفصل 145 من كتاب الموتى يتوسع رمز البوابة إلى سلسلة من 21 بوابة يجب أن يتخطاها الميت، أما الفصل 146 فيقلل العدد إلى 14 أو 15. أما في الفصلين 144 و147 فهى سبع "بوابات طرق"[23]. إلا أن الأمر لا يتوقف على العدد، وتصف بعض الفصول الأخرى من كتاب الموتى منطقة العبور على أنها اثنا عشر قبرا أو أربعة عشر موقعًا. وصورة الموت هذه لها أيضًا تعبير للحياة الدنيا في شكل لعبة النرد Brettspiel، والتي تسمى "العبور" (zn.t)، وهذه اللعبة يلعبها اثنان، ويجب أن يجد اللاعب ممرا ضد خصمه عبر ثلاثين خانة حتى يكون بالقرب من إله، يمنحه (الخبز والماء) ويبرئه[24]. وفي قبر سننجم يعرض صاحب القبر وهو يلعب، بصورة واضحة، لعبة اسمها "العبور" على صفحة باب (صورة 34)، وبجوار مائدة اللعب توجد مائدة عليها أغذية القرابين، وهو باب يرمز لمعنى "العبور" إلى الطعام الخالد والتصرف فيه[25].

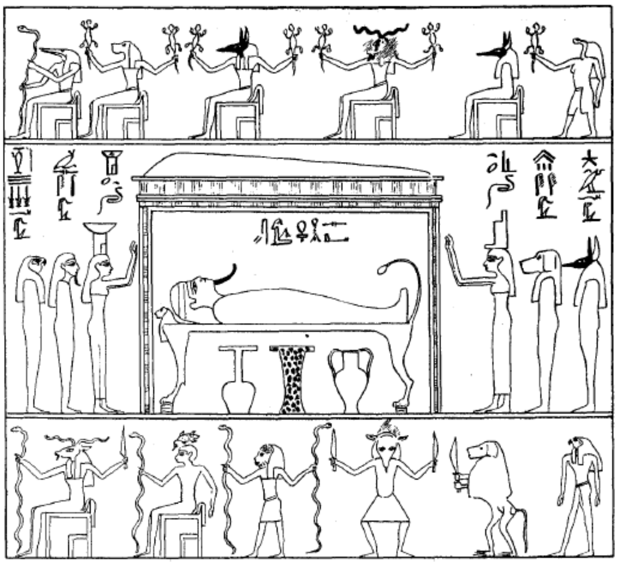
صورة رقم 34

صاحب القبر وزوجته يلعبان لعبة النرد "العبور" – باب مرسوم في قبر سنجم طيبة رقم 1 – 1250 قبل الميلاد تقريبًا

وتُحرس البوابات من وحوش – لا تجسد الشر – رغم مظهرها الفظيع، ولكنها توجد لخدمة الخير، فهى شرطة العالم الآخر، التي عليها أن تحمي أوزوريس من هجمات ست. ويبعد الميت الرعب عن الحراس، أنه يعرفهم بالاسم، كما يعرف اسم البوابات ويصل أيضا إلى مرور حر، حتى يثبت طهارته. وهو يعرف المعنى الأسطوري للماء الذي استحم فيه، كما أنه يرتدي اللباس الملائم. والأبواب وحراسها يبنون 21 أو 15 أو 14 أو بالأحرى سبعة حوائط حامية حول "خائر القوى"، الذي يخفونه. وفي رواية ستنا الديموطقية، يتوج أوزوريس في الردهة السابعة من الردهات السبع، التي يجب على الميت أن يتخطاها حتى يصل إلى مكان التبرئة. وتتابع الأبواب السبعة كان فكرة بناء مركزي في عمارة المعبد في العصر المتأخر(26). هذا هو الموت كسر، وبه يعرِّف الميت نفسه. وفي الحلقة الداخلية لكل هذه المنزلة الكونية المنتهية والمقدسة سيعيش كأوزوريس وعنده، ويقاسمه سره، وسيكون غيلان الأبواب حراسه الذين يحمونه من كل شر.

3- القبر مكانا مقدسا

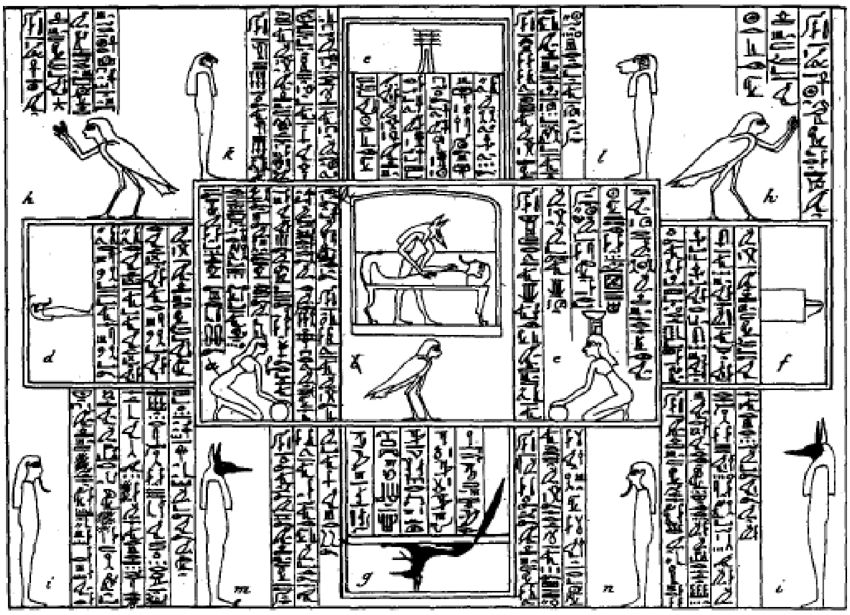
وفي مصر ينتمي السر والموت والمقدس انتماءً وثيقًا لبعضهم البعض. وقد كان هناك إلهان ينظر إليهما كأعظم الآلهة وأكثرها سرًا وقدسية، وهما الإلهان اللذان عايشا حالة الموت كسر، ويتوحدان في هذه المرحلة كل ليلة: إله الشمس وأوزوريس. وسر الأول يوجد، كما رأينا، في قدرته على التجديد وعدم انقطاعه عن الظهور ثانية في وضوح مبين، وسر الثاني في استمراره الذي لا يتغير في خفائه المطلق وخفاء العالم السلفي.



صورة رقم 35

المومياء في غرفة الدفن محروسة من آلهة الحماية – رسم للفصل 182 من كتاب الموتى. كتاب الموتى لموت حوتب في المتحف البريطاني – القرن الثالث عشر قبل الميلاد

وبينما يدل تزيين المقابر الملكية بصورة غالبة على الملمح الشمسي للسر، سر التجدد، فإن غرفة الدفن في مقابر الموظفين تدل على ملمح أوزوريس للخفاء المطلق. وتحقق مقابر الملوك، وبعبارات أخرى، بوسائل العمارة والتزيين، مردودا رمزيًا للعالم السفلي، ورحلة الشمس الليلية، أما قبور العامة فعلى العكس من ذلك تحقق مغارة وسردابًا في أعماق الأرض. وإن كان حقًا القليل من غرف توابيت قبور العامة مزينا، فهناك في كتاب الموتى رسمان، يجب أن نفهمهما كعرض لغرفة الدفن المثالية. الأول خاص بالفصل 182[27].



صورة رقم 36

غرفة الدفن لقبر به مومياء مع أنوبيس، وإيزيس ونفتيس وأبناء حورس الأربعة، الأحجار السحرية الأربعة وأيضًا طائرا الروح – رسم للفصل 151 من كتاب الموتى – كتاب الموتى لموتحوتب – المتحف البريطاني – القرن الثالث عشر قبل الميلاد

وهنا نرى أوزوريس في شكل مومياء راقدة على مخدع أسد. والكتابة المصاحبة تظهره كـ sʿḥ špss "المومياء الجليلة"، وفي الأعلى وفي الأسفل نجد ستة وحوش حارسة، وأرواحًا حامية تمسك بأيد حامية مرفوعة، وسحالي أو ثعابين أو سكاكين (صورة 35). ويردد الميت المتن الخاص بهذا في دور تحوت، ويقول:

ادع (أنا) رع يدخل في أوزوريس

ادع أوزوريس يدخل في رع

واجعله يدخل إلى القبر السري

ليحيي قلب ذي القلب الواهن

و الروح المحمية الموجودة في الغرب[28]

هذا "القبر السري"، الذي يرقد فيه أوزوريس كـ "الروح المحمية" معروض في الرسم، ويصور أيضًا النموذج الملحمي لغرفة الدفن لقبر تذكاري. كما يدل الفصل 151 من كتاب الموتى على سرداب – غرفة الدفن، ويتكون من رسم كبير مع نص مكمل، ويعرض ذلك النوع المثالي لغرفة الدفن. وغرفة الدفن عبارة عن مسقط أفقي مفتوح الحوائط (صورة 36) يوجد في وسطه مومياء الميت على المحفة، يعتنى بها أنوبيس، ويضع يديه عليها، وأسفل ذلك يوجد طائر روح الميت، ويمينًا ويسارًا تركع كل من إيزيس ونفتيس تتلوان متونا حامية للميت. وعلى الحوائط يوجد رمز "الحجارة المقدسة" الأربعة، مع كتابات يجب أن تصد العدو. وتعرض في الأركان الأربعة صور أبناء حورس الأربعة، وكل واحد منهم معه متنه الذي يؤكد به للميت حمايته. والمتن كله يحمل عنوانًا، يترجم بـ "متن

لقناع المومياء"[29]. وكلمة قناع المومياء، الموثقة هنا فقط، يمكن ترجمتها بـ "رأس السر" أو أيضًا "رأس سري". وكلمة "سر" مرتبطة ارتباطًا وثيقًا مع أنوبيس، المحنط[30]. ونعته المميز هو "الذي فوق السر". هذا الوصف وجد كلقب لموظف نترجمه عادة بـ "مستشار سري"، وبالإشارة إلى أنوبيس كان لهذه الكلمة معنى آخر، فالسر الذي يحرسه أنوبيس هو جثمان المومياء. وسر أنوبيس يوفر القرب من الإله كحماية من الانهيار والتعفن. فالآلهة التي تحرس الجثمان تملؤه بقدسية وإلهية، كما أن عمليه التحنيط والمومياء تشمعانه (تحيطانه) بطبقة من المواد التي لا تبلى. وهذا القرب من الآلهة الحافظة كمنزلة الأم له مكانة في غرفة الدفن السرية المغلقة التي لا يسمح بدخولها.

ويجب ألا يغفل وصف التصور المصري للموت والبعث تمامًا عن عالم القبور وتاريخها الغني والمليء بالمعلومات. ومن ناحية أخرى فإن هذه مادة، يمكن أن نقدمها بصورة مختصرة، وأن نكرس لها هنا إطارًا لا نريد أن نتخطاه حتى لا تفقد هذه الصورة لونها وقوة تعبيرها. ومن ثم بدلاً من إلقاء نظرة عابرة على تاريخ للعمارة المصرية يمتد لثلاثة آلاف عام، أريد أن أوضح نقطة تحول يكون الربط فيها بين صورة الموت والعمارة وزخرفة الحوائط ملموسا. هذا التحول يرتبط مباشرة بملمح السر للقبر. وفي الدولة الحديثة حدث تغير حاسم جدًا لملمح القبر هذا، فبئر الدفن كربط وفي الوقت نفسه كفصل بين غرفة العبادة وغرفة الدفن، وبين العالم العلوي والسفلي، وبين الجزء المطروق والآخر الممنوع، وبين الذاكرة والسر حل محله مَخْرَجٌ منحدر وغالبًا ذو درجات حلزونية أو مستقيمة يربط بسهولة بين الأماكن العلوية وبين غرفة الدفن. فهل تم بهذا

التخلي عن صفة السرية عن غرفة الدفن؟ أبدًا، فهذا التحول المعماري يُفسر على أن مفهوم القرب من الإله الحامي لم يعد قاصرًا على المكان السري لغرفة الدفن، ولكنه امتد إلى غرف العبادة المسموح بالدخول إليها، كما امتد تدريجيًا إلى كل ما يتعلق بالقبر.

هذا التغيير أعلن عن نفسه في عصر حتشبسوت وتحتمس الثالث في شكل تجديدين لبرنامج نقش وتكوين الحوائط (القبر).

وفي هذا الوقت الذي تغير فيه الكثير، حطم الناس القواعد الصارمة المتبعة في عدم عرض صور الآلهة في القبر، وسمح باستثنائين، الأول يصور منظر تقديس أوزوريس من صاحب القبر، والثاني تقديس إله الشمس الذي لم يصور، ولكن يفترض حضوره بالنور. وهنا أيضًا نقابل نفس الإلهين اللذين يميزان عبادة الموت المصرية من خلال ملمح السر، وكشكلين مركزيين. ولكن لماذا لم تكن صور الآلهة تعرض في القبر حتى ذلك الوقت؟ وعرض صور الآلهة كان يتم دائمًا في سياق سيناريو معين، فالآلهة "نفسها" لم تكن تعرض بمفردها، ولكنها كانت تعرض في علاقة مع شخص يتقرب إليها في إطار فعل عبادي، وهذا ما تدل عليه صور مرسومة وليست منقوشة، ولكن حتى صور الآلهة المنحوتة نفسها لم تكن تظهر في المكان دون أن يكون لها علاقة بهذا الأمر، ولكنها تكون هناك، حيث يكون هذا مؤثرًا في إطار فعل عبادي. وهذا يعنى أن الآلهة كانت تُعرض فقط في ارتباط مع أعمال البناء التي تنشئ معبرًا عباديا دينيا. وهذا هو الحال بالنسبة الملك، وهكذا يكون تصوير الآلهة في

العادة مقصورًا على المعابد التي أنشأها الملك. وإذا عرض صاحب قبر غير ملكي الآلهة في قبره، فإن هذا يعني أنه يعتبر القبر بمثابة معبد، لأنه نفسه يتعامل عباديا مع الآلهة. وهذا بالضبط هو الاتجاه الذي يلمح إليه مع أول مناظر التقديس في الأسرة الثامنة عشرة، وهو ما انتهك تمامًا بعد زمن العمارنة، وتغير برنامج نقوش ومناظر القبر المصري من أساسه كلية.

ويضم برنامج نقش وتصوير قبر مصري في العادة أربعة مواضيع:

1- عرض حياة صاحب القبر (الاسم – اللقب – نقوش من الحياة – مناظر للقيام بالوظيفة والحياة).

2- إمداد صاحب القبر بالطعام في قبره (إنتاجه – التوريد – إحضار القرابين).

3- شعائر الانتقال إلى القبر (الدفن – فتح الفم).

4- الحياة في العالم الآخر (محكمة الموتى – بوابات العالم السفلي؛ الميت في تقديس الآلهة؛ حقول البوص ومركب الشمس وهكذا) وهذه النقطة الرابعة مرتبطة بمفاهيم التقديس والأسرار.

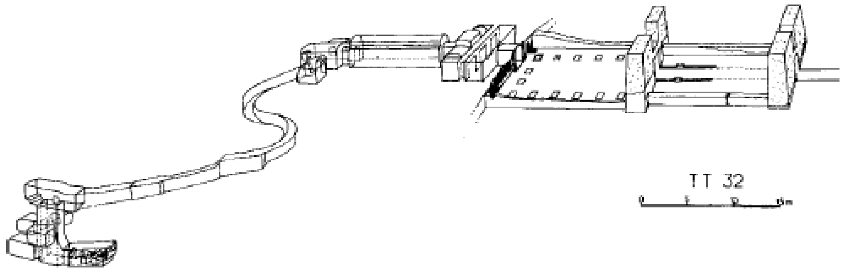
وفي الدولتين القديمة والوسطى اقتصرت المناظر على النقاط (1)، (2) وفي أحوال نادرة (3)، أما النقطة الرابعة فقد ظهرت في الدولة القديمة في النطاق الملكي، وخصوصًا في شكل النصوص، التي كتبت منذ عهد الملك أوناس، آخر ملوك الأسرة الخامسة، على حوائط الغرف الموجودة تحت

الأرض. وسوف أتناول في الفصل العاشر نصوص الأهرام هذه، ونشأة أدب الموتى، ومواضيع (هذه النصوص) هى حياة الملك الميت في العالم الآخر، وأيضًا طريقه من القبر إلى هناك. وفي الدولة الوسطى كان للموتى غير الملكيين نصيب من أدب الموتى هذا الذي كُتب على الحوائط الداخلية لتوابيتهم. وهكذا يمكن للمرء من الآن فصاعدا أن يتأكد أن النقطة (4) المرتبطة بمفهوم السرية كان مكانها في غرفة الدفن، مكان الجثمان، الذي كما رأينا يعرض جوهر السر الذي يجب أن يُحمى.

وفي الأسرة الثامنة عشرة أصبحت النقطة (3) مع النقطتين (1) و(2) كلها أساسية. أما المناظر المطابقة لـ (3) فتتم في الممرات الطويلة للقبر، حيث تصور مناظر الدفن في العادة يسارًا (على الحائط الجنوبي للقبر الموجه ناحية الغرب) وفتح الفم يمينًا. وتخدم الإمدادات العبادية (2) معبد التمثال في نهاية المحور الشرقي – الغربي، وبالإضافة إلى ذلك الباب الوهمي والشاهد المنصوب في المكان الأمامي العرضي، بحيث يشغل الباب الوهمي غالبًا الحائط الجنوبي والشاهد الحائط الشمالي من المكان. وهنا يكون الموضوع المسيطر هو ذاكرة صاحب القبر التي تظهر في النصوص والمناظر عرض سيرة الحياة (1). وينتمي منظران للنقطة (4) سيتم تناولهما من جديد: تقديس إله الشمس، غالبًا على عتبة المدخل، والآخر تقديس أوزوريس، غالبًا في نهاية مناظر موكب الدفن. وعدا ذلك بقيت النقطة (4) كما كانت مقتصرة بشدة على أدب الموتى في شكل لفافة بردي (كتاب الموتى) تعطى للميت، ومن ثم تجد مكانها في غرفة الدفن مثلما كانت في السابق.

وحتى نهاية الأسرة الثامنة عشرة كانت القاعدة المرعية هي أن النقطة الرابعة (4) تقتصر على غرفة الدفن السرية المغلقة فقط، فحياة الميت في العالم وفي حضرة الآلهة هى سر يعرض فقط داخل العالم الداخلي غير المطروق للقبر مع بعض الاستثناءات القليلة، مثل قبر سننفر المشهور (طيبة رقم 96)، الذي يعرض في شكل نصي[31]. والتجديد الأكبر لبرنامج زخرفة القبر في زمن الرعامسة، هو أن النقطة الرابعة (4) أصبحت أساسية أيضًا، وأن برنامج زخارف القبر سيطر حتى بلغ المجال الخارجي، بحيث إن مناظر عرض سيرة الحياة (1) في معظم القبور في ذلك الوقت قد اختفت تمامًا، مما يعنى أن غرف العبادة للقبر تشترك الآن أيضًا في قدسية وسرية غرفة الدفن. وبهذا تسقط الحدود التي لم يمكن اجتيازها بين غرفة الدفن وغرف العبادة، والتي حددت المنظور الأفقي للقبر حتى الآن، فبدلاً من بئر الدفن التي لم يكن من الممكن وطؤها، يوجد الآن مخرج ذو سلالم حلزونية مريحة يمكن وطؤها من غرف العبادة العليا وحتى أمام غرف التابوت التي تبقى مغلقة بحائط. هذا التحول العميق والدرامي لفكرة القبر المصري يسمح بتفسيرات عدة، أحدها له بالتأكيد علاقة مع صورة الموت للسر، الذي اكتسب في هذا الوقت معنى جديدًا تمامًا.

ومعظم مخارج هذه السلالم أو الأنفاق مقوسة أو منحنية، حتى إنها تصل إلى دوران يبلغ 360 درجة (صورة 37)، ويصف قبر الكاهن الأكبر نب وننف من عصر رمسيس الثاني هذا الدوران مرتين. ويبدو على أى حال أننا هنا لا نتعامل مع بئر دفن وظيفية، ولكننا على الأرجح نتعامل مع عمارة دينية ذات رمز عال، مفترض أنها تتبع نموذجا أسطوريا، نموذج قبر أوزوريس أو السرداب (schetît الغرفة السرية للإله سوكر في سقارة)



صورة 37

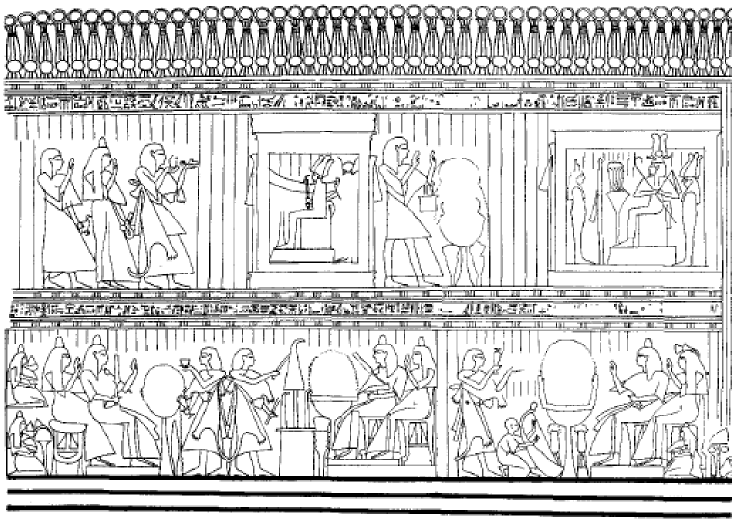
مثل لقبر ذي مخرج منحنٍ يؤدي إلى غرفة الدفن – طيبة قبر رقم 32 – القرن الثالث عشر قبل الميلاد

وفي كل حالة تؤكد الشخصية المتزايدة لفكرة القبر الجديدة، فقد أصبح القبر الآن معبدًا بسرداب مطروق، ومنه يستطيع المرء أن ينزل من إحدى غرف العبادة العلوية إلى أسفل بسهولة، وأحيانًا يكون المخرج مغلقًا بباب خشبي[32].

وتم التأكيد على شخصية معبد القبر من خلال المناظر الجديدة الكثيرة، التي لا يظهر فيها صاحب القبر كمفعول به في عبادة الموتى (2)، ولكن كمؤد لعبادة الآلهة (4). وحتى يتم إدماج هذه المناظر الجديدة في برنامج الصور كان على المرء أن يضيف مبدأ جديدًا لتقسيم الحائط، هذا المبدأ يقوم على التعارض بين "من على" و "من أسفل" والعلاقة بينهما. مع الاحتفاظ بموضوعات النقاط (2) و(3) على أي حال، وقد حلت هذه المشكلة بأن عرضت مناظر تقديس الآلهة (4) في الأعلى، ومناظر عبادة الموتى (2) والانتقال (3) في الأسفل.

وقد كان المحور الرأسي أسفل/ أعلى غريبًا على زخارف القبور الأقدم، فهنا سيطرت العلاقة الأفقية بين الخارج والداخل، الشرق والغرب، وأيضًا الشمال والجنوب. وقد كانت الوحدة الأساسية لزخرفة القبر هى صورة الحائط، التي تملؤه من أعلى حتى أسفل. هذه الصورة كانت غالبًا مقسمة إلى "خانات"

لم يكن لها أي معنى مكاني، ولكنها تخدم كخطوط حاملة للأشكال المصورة، وتعرض خطوط الصورة التي تقسمها ، وتجعلها مقروءة دون أن تجزئ وحدتها الدلالية (قارن على سبيل المثال صورة 53) وتسير هذه الخانات داخل منظر ولا تفصل المناظر المختلفة بعضها عن البعض. وغالبًا تتجه المناظر والجداول الكبيرة والمتعددة في تداخل إلى شكل صاحب القبر، مما يعطى معنى لوحدة صورة الحائط. ويحرر المرء نفسه تدريجيا من هذا المبدأ، ويطور المبدأ الجديد للصور المرتبة في شرائح تأخذ جزءًا من الحائط، وتملأ المكان (بين السطح والخط السفلي) بصورة أو صورتين في شريحتين. هذه الصور المرتبة في شرائح فيها مناظر مختلفة جنبًا إلى جنب، لم تكن قاصرة على حائط واحد،



صورة رقم 38

القبر المزين بصور مرتبة في شريحة – عصر الرعامسة – مع منظر تقديس الآلهة في الأعلى،وفي الأسفل عبادة الموتى في الجزء الأسفل – صورة في قبر نفر سخرو –طيبة رقم 296 – القرن الثالث عشر قبل الميلاد

ولكنها امتدت إلى حوائط أخرى للمكان. ومن خلال هذا أصبح ممكنًا وضع مناظر مختلفة في شرائح صور مختلفة بحيث تكون فوق بعضها مكانيا. هذا المبدأ استفاد منه المصريون القدماء قبل كل شيء في المبالغة في المنظر التقليدي للانتقال وتقديس الموتى من خلال المنظر الجديد لتقديس الآلهة.

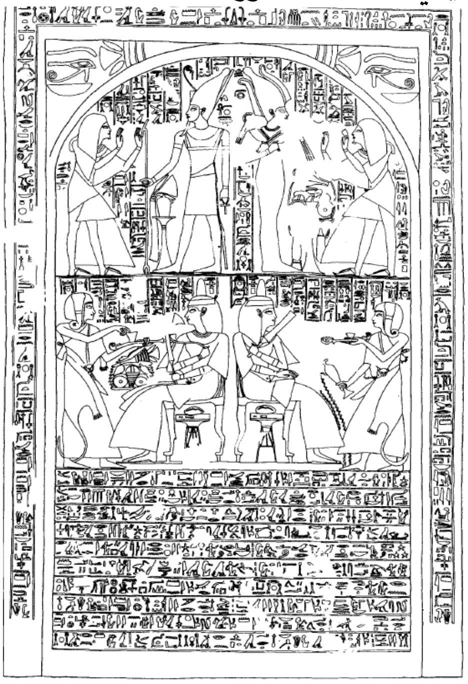
وفي القاعة العرضية لقبر طيبة، وهو قبر الحاكم الإداري الأعلى لجحوتمس من عصر رمسيس الثاني (رقم 32)، قسم المدخل (الشرقي) والحائط الخلفي (الغرب) إلى ثلاث شرائح للصورة، تمتد مناظرها إلى جانبي المدخل[33]. وفي الشريحة العليا للصورة يعرض صاحب القبر وهو يعبد بوابات العالم السفلي وحراسها. وتنتمي فكرة الصورة هذه إلى النقطة رقم (4) وتتطابق مع الفصل 145 من كتاب الموتى. فهى تعرض الانتقال، ليس من عالم الأحياء إلى القبر (3)، ولكن من القبر إلى عالم أوزوريس، أي تدور في العالم الآخر. وفي أسفل الشريحة الوسطى للصورة توجد مناظر لفتح الفم وغيرها، وهذه تنتمي للنقطة (3) لأنها تدل على شعائر إتمام الانتقال إلى القبر، وفي الشريحة السفلي للصورة توجد مناظر لعبادة الموتى، التي اتسعت من خلال منظر تغني فيه عازفة عود نشيدين، واحد منهما سوف نتناوله (في صياغة القبر رقم 50) ، والنشيد الآخر اقتبسناه (في صياغة القبر 50). ومعنى هذا الترتيب واضح: فالمناظر المقدسة التي تنتمي للملمح التقديسي للقبر كمعبد توجد في الأعلى. فهى تنشأ من مواضيع ومناظر معادة لأدب الموتى. والصورة أسفل ذلك تدل على شعيرة تأتي بصورة نادرة في القبور بهذا الشكل الكامل، بعروض وتراتيل، يجب أن تسري بقدسية أيضًا، ولكن بمعنى قليل، لأن صاحب القبر هنا جزء من العبادة، وليس مؤديًا. والآن تسود بين المناظر في الأعلى والمناظر أسفلها غالبًا علاقة دلالية، فالاثنان يدلان على انتقال: ففي أعلى القبر انتقال إلى العالم الآخر، وإلى أسفل القبر انتقال

إلى الحياة الدنيا. ولا يجب أن تفهم العلاقة على أن المناظر العليا تكمل المناظر السفلي: فسوف يكون هذا شكلا أفقيا للعلاقة. فالمناظر العليا ليست إلا تفسيرا للمناظر السفلي، التي تدور في عالم مرئي للعبادة، والأعلى تدور في العالم غير المرئي للعالم الآخر.

نشأ هذا المبدأ من صنف آخر للنصب التذكارية ظهر في الأسرة الثامنة عشرة: الشاهد. ويظهر العديد من الشواهد في الأسرة الثامنة عشرة قسمي صورة فوق بعضهما البعض، ويحتوي العديد منها في الصورة العليا على مناظر تقديس، يعبد فيها الميت أوزوريس المتوج في الضريح المقدس، وفي الصورة السفلي منظر إمداد يجلس فيه الميت إلى مائدة الطعام، ومن ناحيته يأخذ من كاهن أو من أحد أقاربه الإراقة أو أي مظهر من مظاهر تقديم القرابين(34). كما تظهر بعض الشواهد في الجزء الأعلى من الصورة منظر تقديسي متناقض، يقف فيه أوزوريس وأنوبيس أو أوزوريس ورع – حورآختي في الوسط ظهرا لظهر أو يجلسان، والميت يتقدم لكل منهما من الحافة متعبدا (صورة 39)(35).

وعندما لم يكن مبدأ الصورة المقسمة إلى حقول معروفا بعد، أكد أحد قبور المرحلة الانتقالية بين الأسرتين الثامنة عشرة والتاسعة عشرة في عمارته على الشخصية المقدسة بشكل كبير، ووجد في تحقيق المحور الأفقي لزخرفة الحائط حلاً، انبثق منه أصل مبدأ الصور الموزعة في شرائح بوضوح. ويحتوي قبر موظف سابق، وهو جحوتي مس رئيس المنطقة العليا لآمون أمنموبي (رقم 41) ما لا يقل عن خمسة شواهد كبيرة لتقديس الآلهة وعبادة الموتى. وهنا عاد الناس إلى الشكل القديم لعرض المبالغة الدلالية لعبادة الموتى. وفي القبور المتأخرة مد الناس مبدأ زخرفة الشواهد إلى الحوائط. وقبر أمنموبي مثير جدًا

للاهتمام من ناحية أخرى أيضًا، فصاحب القبر أو الفنان المكلف منه بزخرفة القبر كان يضع نصب عينيه بالفعل فكرة ربط مناظر الانتقال من الحياة الدنيا إلى القبر بمناظر الانتقال من القبر إلى الحياة الأخرى. ولأن مبدأ أعلى – أسفل وشكل الصورة الموجودة في حقول لم يكونا موجودين، فقد توصل (صاحب القبر) إلى فكرة أصلية جدًا، فقد وضع مناظر الدفن في خمس خانات على الحائط الجنوبي للردهة العرضية، وجعل خطوط الخانات تمتد فوق سقف المكان فوق الحائط الغربي (صورة 52): عملية غير معقولة تمامًا بالنسبة لأسلوب الزخرفة التقليدي لشاهد – صورة الحائط.



صورة رقم 39

شاهد ذو مناظر لتقديس الآلهة في الأعلى، وعبادة الموتى في أسفل الصورة – قبر أمنموبي – طيبة رقم 41 – القرن الثالث عشر قبل الميلاد

وملأ الحائط الغربي بجداول لمناظر الانتقال من القبر إلى العالم الآخر والحياة فيه: احتضان إلهة الغرب، والإمداد من قبل إلهة الشجرة، وتخطى البوابات، وتحية أعضاء محكمة الموتى، وزن القلب، وحقول البوص، وتقديس مركب سوكر وغيرها. وهنا يوجد على الحائط الجنوبي والشمالي ما قد رتبهما المرء بعد ذلك متقابلين في صورتين مقلمتين فوق بعضهما البعض. ويبدأ أسفل هذين المنظرين ولكن في الركن الجنوبي الغربي للردهة العريضة، مخرج السلم في سرداب القبر، وغلف بهذه الطريقة بدلالة عرض الحائط[36].

ولا ينتمي لهذا النوع الجديد من القبور أماكن العبادة والسراديب المطروقة فقط، ولكن أيضًا ساحة أمامية داخل الأرض تغلقها بوابة ضخمة، وأحيانا ساحة أمامية هابطة، وفي أغلب الأحوال بناء علوي في شكل هرم (صورة 61)[37]. وكما ارتبطت غرف العبادة والسراديب بأوزوريس (أو بالأحرى سوكر، إله الموت في ممفيس، الذي أدمج تماما في هذا الوقت في أوزوريس) فقد ارتبطت الساحة والهرم بإله الشمس. ويتكرر المحور الأفقي هنا مرة أخرى بمقياس كبير ثلاثي الأبعاد ويربط القبر بمراحل بناء الكون للسماء والأرض والعالم السفلي وبأسرار مسار الشمس وأوزوريس، وأيضًا بالعالم العلوي المضيء بنور النهار، الذي سنراه في الفصل التالي، ويظهر في الدولة الحديثة في مركز تصور العالم الآخر.

ويجب علينا أن نميز بين شكلين من القداسة، يمكن تسميه الأول "عبادي"؛ وهذا شيء مفهوم في حد ذاته، فهو يحدث في الاتصال الشعائري الناشئ مع عالم الآلهة، ويستمر على مدى إتمام الشعيرة. ومفهوم القداسة في القبور هذا

لنا علاقة به منذ زمن بعيد، ولكن بالشكل الذي يكون فيه صاحب القبر جزءًا منه (مفعول به) وليس كمؤدٍ للعبادة. والشكل الثاني المرتبط بالسر يصعب تسميته. وأنا أريد، مع كل التحفظ، أن أستخدم هذا التعبير "صوفي"، الذي أراه مناسبًا لمصر القديمة. وينشأ قرب الآلهة "الصوفي" في اتصال يتم شعائريا مع عالم الآلهة، ولكن هذا الاتصال قصد به الاستمرار. وصوفية القرب من الآلهة مستمرة ولكنها سرية، وقرب الآلهة العبادي مرئي، بل علني في الأعياد الكبرى، ولكن مؤقتة. أما ما حدث في زمن الرعامسة لملمح السر للقبر، فهو التسلل إلى الخارج بصورة للقرب الصوفي من الآلهة. وقد حدث هذا على حساب ملمح الذاكرة، وتراجعت الرغبة في العرض، وفي الاستمرار في الذاكرة الاجتماعية أمام الرغبة في القرب من الآلهة، وأصبحت الأجزاء الخارجية من القبر مكانًا للقرب من الآلهة في الحياة الدنيا، وإلى هنا يريد الميت أن يعود من العالم الآخر، ليكون قريبًا من الآلهة. وهذه فكرة غريبة متناقضة، فهو في العالم الآخر قرب الآلهة مباشرة، وهذا ما جاء في نشيد عازف القيثارة في القبر رقم 50:

الآلهة التي خدمتها على الأرض

تواجهها الآن وجهًا لوجه(38)

والأمر يدور حول المواجهة في هذه المناظر، التي يعرضها صاحب القبر لتقديس الآلهة، والتي أصبحت الآن وبعد زمن العمارنة الموضوع الرئيس لزخرفة القبر. هذه المواجهة وجهًا لوجه تعرض في أشكال قرب الآلهة العبادي، وعبادة الآلهة في الأرض. فالميت يدخل إلى الآلهة في دور الكاهن، أي

العبادة الأرضية في المعبد. ويفسر القبر في أجزائه المفتوحة على أنه نوع من المعبد الخيالي، يعبد فيه الميت الآلهة في دور كاهن الآلهة، بل يذهب الأمر أبعد من ذلك، حتى إنه في بعض القبور حلت صور الآلهة أوزوريس وإيزيس وحورس بدلاً من تماثيله وتماثيل أقاربه في المعبد الخلفي[39].

ولقد سميت أنا هذا النوع من القدسية "صوفي"، ولا سيما بالإشارة إلى شكل معين للتصوف "اتحاد صوفي unio mystica"، وما يهدف إليه. والأمر لا يدور حول الاتحاد مع الآلهة نفسها، ولكنه يدور حول الاتحاد مع منزلتها. فالمرء يريد أن يستقبل ضمن قرود الشمس، وفريق المركب، والوجود كقاض في محكمة أوزوريس وهكذا. ويمكن للمرء أن يسمى هذا مع عالم اليهوديات بيتر شيفر Peter Schäfer "اتحاد الطقوس أو وحدة الطقوس unio liturgica"، لأن الأمر يدور حول الاتحاد مع جماعات العبادة في العالم الآخر، الواجب عليهم تأدية الطقوس للإله في السماء أو في العالم السفلي[40]. ومن ثم تتضمن العبادة شكلاً لهوية الإله الدنيوي. وتبعًا لمبدأ "وحدة الطقوس"، الذي يلعب دورًا كبيرًا قبل كل شيء في عقيدة العالم الآخر الملكية لكتب العالم السفلي، الذي سوف نتناوله في الفصل السابع عشر بصورة أكثر تفصيلاً.

يوجد في قبر تحوت محب في طيبة (رقم 194) من عصر رمسيس الثاني نقوش غير عادية، تجعل فكرة القدسية الخاصة للقبر مكانا للقرب من الإله، وأيضًا في أماكنه الخارجية واضحة. ويدور الأمر حول نشيد لحاتحور كإلهة لمدينة موتى طيبة، والتي حُكى فيها، أن الإلهة قد ظهرت لصاحب القبر

في الحلم، لتريه المكان الذي يجب أن يبني فيه قبره. والآن يطلب هو من الإلهة أن تبقى حاضرة معه في قبره، حتى يستطيع أن يعبدها دائمًا في قبره:

الذهبية تعبد عين رع

وتقبل الأرض أمام قرينها

ويمدح محياك الجميل

ويحمدونك يومًا بعد يوم

من قبل أوزوريس، مدير مراعي معبد آمون

"تحوت محب" المبرأ

يقول: جئت إليك، يا سيدة الأرضين

حاتحور، أيها المحبوبة كثيرًا

انظري، أنا أُمْدحُ أمام محياك الجميل

وأقبل الأرض أمام قرينك

أنا خادم مخلص لك

وأنا على ماء وصاياك

ونطق فمك لا أستنكره، وتعاليمك لا أحتقرها

وأنا على الطريق، الذي حددتيه بنفسك

على الدرب، الذي مهدتيه أنت نفسك

وهو الذي يعرفك

وكل من تنظرين إليه مبارك

كم يسر الذي يستقر بجانبك

الذي يدخل في ظلك

فأنت التي تنبأت بقبري في البداية

عندما خُطط له

وما قلتيه تحقق من خلالك

فقد أُسس مكانٌ لجسد مومیائي

فأنت ستعطيني عمرًا

وأن أستقر، معافًا

سئمت الحياة

إنني أرى بعيني وكل أعضائي كاملة

فأنت التي تكلمت معي، بفيها:

"أنا هي الجميلة هلي، شكلي هو... لأمي

لقد أتيت لأرشدك

شاهدي أماكنك، خذيها لك

دون الرحيل شمالاً وجنوبا"

بينما كنت نائما، والأرض ترقد صامتة

في أعماق الليل

في الصباح، حين يفرح قلبي، وأُسر

وأذهب باتجاه الغرب

لأفعل، ما قلتيه

فأنت إلهة ، يجب على المرء تنفيذ كلماتها

سيدة يجب أن يطيعها المرء

لم أحتقر متنك، ولم أتجاهل قصدك

فكما قلت، تصرفت

أعطيني محياك، ودعيني أمدحه

امنحي جمالك، حتى أنظر إلى شكلك في قبري

لتعلني قوتك، حتى يعرف المولودون بعد ذلك قوتك[41]

هذا النص يوضح مرة أخرى المعنى الرائع الشامل لبناء القبر، المعنى الذي يتبعه ويحرص عليه كل مصري حتى في أحلامه. والمهم في سياقنا هذا قبل كل شيء هو الصلاة قرب الإله، وعرض الإلهة في مواجهة صاحب القبر تعطي للأمل تعبيرًا، إن الآلهة تستوطن صورتها، وأنها تُقدس، وتنظر إلى صاحب القبر رؤية العين. وقد أصبح القبر في زمن الرعامسة مكانًا مقدسًا يكون صاحب القبر في عبادته قريبًا دائمًا من الإلهة، وأنا أحب أن أسمى هذا بـ "القرب الصوفي للإلهة". وهنا صنعت فكرة كاملة لأسس زخرفة القبر، والتي تجد مكانها الحقيقي والأصلي في زخرفة التابوت: الميت في حجر الإلهة الأم وإلهة السماء نوت التي تستقبله في نفسها كتابوت، محاطة بمجموعة من الآلهة الحامية المصورة على الحوائط.

4- سر إله العالم

يقابلنا الربط بين الموت والسر في الدولة الحديثة على مستوى آخر للديانة المصرية، التي لا علاقة لها بديانة الموتى. هذه هى عقيدة إله الحياة الدنيا، والتي تطورت غالبًا في زمن الرعامسة كرد على ثورية التوحيد في زمن العمارنة، التي بقيت مسيطرة منذ هذا الوقت وحتى نهاية الديانة المصرية كتصور للإله. فقد جسد دين العمارنة الوحدة والتوحيد للإله في الشمس، وكان يعرض هذا الإله في مواجهة مع العالم الباقي الذي خلقه. ولقد طورت عقيدة

الرعامسة مقابل هذا نظرية أخرى لتوحيد الإله، وبناءً عليه تجسيد وظهور الإله الواحد في العالم وكـ "عالم". ويعنى هذا غالبًا أنه خلق السماء لمسار روحه، وللشمس، حتى يهيئ الأرض لصورته، أي بالأحرى المعابد وصور العبادة للإلهة، التي تعرض كلها مجتمعة الانعكاس المتنوع للعالم الداخلي للإله الواحد المستتر، وأنه ثالثًا قد جعل العالم السفلي عميقًا، ليخفي سره. هذا "السر" سُمى في أناشيد لإله العالم هذا كـ "جثمان" أو -ḏ.t. وفقرات النصوص الستة التالية نشأت من أناشيد لإله العالم لفترة تمتد من الأسرة التاسعة عشرة وحتى العصر اليوناني – الروماني:

الذي خلق السماء لروحه

ليضيء الأرضين

الذي ستر العالم السفلي ليخفي سره

الذي يحمل التاج في طيبة

في إحدى صور عبادته، الأكبر من الآلهة(42)

السماء تحمل روحك وترفع تلألؤ نورك

والعالم السفلي يحمل جثمانك ويخفي جسدك

وهذا البلد يحمل صورتك(43)

والعالم السفلي السري ستر سيده

الموجود في التابوت عندها

وروحه هى الموجودة في السماء

ومعبده لصورته هو طيبة

و مملكة الموتى تنتمي لمومیائه الموجودة في العالم السفلي[44]

روحه موجودة في بلاد النور

وجسده -d̲.t في العالم السفلي

وصورته المضيئة فوق العرش الكبير[45]

الذي رفع السماء وثبتها على قواعدها

ليجعل بلاد النور سرية من أجل روحه

الذي صنع هذا البلد وخلق ما عليها

لصورته البديعة.

و الذي جعل العالم السفلي مظلمًا ولا نهائياً

ليجعل جسده -d̲.t فيه سريًا

الذي جعل بوابة من الأماني من واحد لآخر

يطوف وينظر لما صنعه فيه(46)

الذي رفع السماء، ليتجلى فيها

ويستمر تحت شمسه

مثل العالم السفلي أسفل جسده -d̲.t

ليخفي سره

العظيم الذي نشأ في البداية

وتحمل الأرضان صورته(47)

ويوجد إله العالم هذا في ثلاثة أشكال، كروح، وصورة وجثمان أو جسد -d̲.t، ومن ثم يحقق في هذه الأشكال الثلاثة، جهات العالم الثلاث السماء، والأرض والعالم السفلي. والعالم، كما تصوره المصريون في الدولة الحديثة، ثلاثي الأجزاء، وأحد هذه الأجزاء الثلاثة حجبت عن الرؤية، وجهة العالم المحجوبة هذه هى منزلة السر، وفي الوقت نفسه عالم الموت والموتى. وهذا العالم كان له جزء في الإله الحاضر دائمًا أو تحقيق إله العالم، لأن الإله له جثمان، أي أنه ميت وكميت يحيي العالم ويحققه ويُقِيمُه.

وكم نبعد هنا عن إله الإنجيل الحي elohim ḥayim. لا شيء يبعد عن فكرة الإله في الإنجيل أكثر من تصور أن الإله يمكن أن يسكن العالم في شكل جثمان! فالأسطورة المسيحية تجعل المسيح يعاني ألم الموت دائمًا، ويهبط فيه إلى عالم الموت، ولكن فقط ليبعث في اليوم الثالث مرة ثانية. فالإدراك المصري للعالم السفلي يصوره على أنه مجال للسر، أي مجال مقدس، يقدس بسبب الجثمان الراقد فيه.

وأكثر من هذا نبتعد عن عالمنا الخاص الذي فقد كل مغزى للسرية. ومفهومنا للحقيقة لا يعرف صفحات عائدة أساسية ومختفية وسرية أكثر. وحتى لو لم تحل كل ألغاز العالم، فيجب علينا أن نجعله مبدئيًا قابلا للحل. وغير ذلك تسري جملة ڤيتجنشتاين: الشيء الذي لا يمكن الحديث عنه، يجب السكوت عنه. فالسر يبعد عن نفسه كل مدخل مفهومي استدلالي. وبالنسبة لمصر يجب أن تكون جملة ڤيتجنشتاين ما يلي: ما لم يستطع المرء أن يتكلم عنه، عليه أن يصوره، ويريد أن يقول: ما لم يمكن للمرء أن يتكلمه في نص ظاهر، ينبغي أن يتكلم عنه في صور ويفسره في صور. وهذا يعنى: مجالات الحقيقة تلك التي تدل على معرفتنا العقلانية والموضوعية، التي بعدت في هذا المعنى عن مرجعية اللغة، والتي نلمس وجودها ومعناها بقدر كافٍ، والتي تشغل خيالنا وتسحرنا، وتفسر مجال الحقيقة هذه فقط في الصور واللغة، والأيقونة، ودائمًا بطريقة تقريبية.

وفي مصر أنتجت منزلة الحقيقة المحجوبة هذه، أي منزلة السر، موضوعًا اتسم خطابه اللغوي ودوره بالرحابة والسمو. هذه المنزلة هى عالم الموتى، الذي

كان مخفيًا بالنسبة للمصريين، ولنا. ولكن هذا الإخفاء الجوهري كان لهم بمثابة نقطة انطلاق لا نهائي للتصوير، وكانت حساسيته لهذا الاستقبال العادي للجزء المخفي متطورة جدًا، لدرجة أنهم استطاعوا أن يحولوها إلى معين لا ينضب للأشكال الحضارية، والشعائر، والصور والنصوص وأشكال البناء. ولقد فقدنا نحن كل حس لهذا، فالسر يلعب لدينا دورًا قليلاً مثله مثل عالم الموتى، وأيضا ينقصنا مركز الإحساس بهذا للعالم الآخر، هذا الإحساس الذي حفظ لنا – على أي حال– في أشكال شبه حضارية لكشف الغيب، ومناجاة الأرواح وعلم النفس التأملي، وهى شبه حضارية لأنها أبعدت عن الحضارة.

5- الصورة الملثمة في "صا الحجر"

ولقد وضع ريلكه سر الموت نصب عينيه، حينما كتب: "والذي يبعدنا بالموت/ لم يمط لثامه بعد"، والأمر يدور حول هذا السر، الذي لم يمط المصريون اللثام عنه أيضا، ولكنهم عرضوه في حجاب من الصور الصوفية.

وكمنزلة للسر، كلثام وإخفاء، يحمل العالم السفلي، كما رأينا – سمات أنثوية – ملامح الأم الكبرى. ويربط الملمح الأمومي للموت نفسه مع صورة الموت كعودة، ولكنه يربط نفسه أولاً وقبل كل شيء مع السر. والأم الكبرى سُميت "السرية" بل "السرية مرتين" الخافية والمستترة، التي لا تستر الميت كخائر القوى فقط، ولكن أيضًا من ناحيتها لا يماط اللثام عن ذاتها. وهنا يفكر المرء في الموروثات المحيرة لـ "صورة صا الحجر الملثمة"، للرؤية التي نشأت عند بلوتارخ وپركلوس بصورة مختلفة، ومن ثم استقلالية كل منهما عن الآخر، هذه الرؤية صاغها شيللر في ملحمة مشهورة.

يحكى بلوتارخ عن "الصورة الملثمة في "صا الحجر" في الفصل التاسع من بحثه إيزيس وأوزوريس Traktats De Isiide et Osiride. ويكتب في صا الحجر" يحمل صورة مقر إلهة أثينا(tò hédos) – التي كانوا يعتقدون أنها إيزيس – النقوش التالية: ‹أنا كل ما كان هنا، ويكون، وما سوف يكون، ولم يكشف أي ميت عن ردائي tòn emòn péplon ›" [(48)]. ولم يكن الحديث عند بلوتارخ عن حجاب، ولكن منذ عهد التنوير ترجمت كلمة "peplos" عادة بـ "velum"، و"veil"، و"voile" و"حجاب". ومعنى الإخفاء والستر لا يوجد في كلمة peplos، ولكن يوجد في كلمة apokalypto "الكشف" بحيث إن الترجمة "حجاب" لم تأت من فراغ، فالمرء يكشف المخفي والمستتر. وإلهة صا الحجر والمسماة بـ "نيت" تم مساواتها بـ "أثينا". وقد نشأ القاسم المشترك بينهما من علاقاتهما بفن النسيج، فأثينا يجلب إليها كل عام "Peplos حجاب"، أما معبد نيت فتوجد له ورش يتم فيها نسج ضمادات المومياء، ومن ثم فقد كانت هى إلهة ستر المومياء "التي لا تحل ضمادات موميائها" كان اسمها في نشيد موجه إلى الأم الكبرى، هذا النشيد تناولناه في سياق موضوع "العودة" – ويقصد به: التي لا يمكن كشف سترها المحمي، وربما كان هذا هو المنظر الذي أصبح عند بلوتارخ: "لم يكشف أي ميت حجابي". وقد ذكر الأفلاطوني الجديد بروكلوس بعد ثلاثمائة عام في "صور مستورة لصا الحجر" في سياق تعليقه على أفلاطون "تيمايوس Timaios"، حيث كان الحديث عن زيارة سولون للكهنة في صا الحجر، ويقتبس النقوش في صياغتها التالية:

أنا كل شيء كان، ويكون، وما سيكون

ولم يرفع أحد ثوبي (لا أحد رفع ثوبي)

والشمس هى ثمار جسدي

وهنا تدل النقوش بوضوح على الإلهة الأم الكبرى وإلهة السماء، التي خرجت من نفسها وتمخضت عن الشمس دون تدخل ذكر(49). ومن ثم نجد هنا "لا أحد" بدلاً من "لا ميت" بمن فيهم الآلهة. وبالفعل ترتبط فكرة الآلهة المؤنثة الأصلية بإلهة صا الحجر، ونيت كتجسيد للفيضان الأصلي الذي ظهرت منه الشمس في بداية العالم. ومن الممكن أن يكون وراء هذه النصوص اليونانية رواية مصرية أصلية.

والإشارة إلى موضوع "الموت" يجب أن تبقى بالنسبة لليونانيين مستترة، لأن هذا ينتج فقط من الدور الثنائي للأم الكبرى المصرية، كأم للموتى وأم للشمس، كإلهة للتابوت والسماء. ويرتبط في شكلها موضوعا العودة والسر، فهى تجسد الموت، الشامل، الذي يدخل في احتضانه كل شيء حي، سواء كان مثل أوزوريس في راحته الخالدة، ومأمنه، أو أيضًا مثل إله الشمس ليظهر منه ثانية. وهذا هو مغزى صورة الموت الحقيقية هذه، الموت كسر. والموت كسر هو جوهر القدسية، والشكل الأصلي للإلهة. فهو أصل وهدف كل الأحياء، Alpha et Omega , ultimate reality.. أما أن تصورات الإلهة الأم وإلهة الموتى ترتبط مع إلهة صا الحجر، فإن النقوش على الغطاء الخارجي لتابوت مرنبتاح دليل كافٍ ومعبر، وقد تناولنا هذا في صفحة 279 – 284، وهذا النص الرائع يكون مفهوما فقط بخلفية دينية، تجسدها دور الأم الإلهة،

وإلهة التابوت والسماء كما تجسدها عادة نوت، وأيضًا ترتبط في أدوار الإلهة الأولى والخالقة والشاملة كما تقابلنا نيت في نقوش المعابد في العصر اليوناني – الروماني[50]. وأيضًا مثل النقوش التي ظهرت في النقوش المشهورة، والتي اقتبسها بلوتارخ وپروكلوس.

6- الموت وطقوس إدخال الميت في العالم السفلي

وتطابق صورة الموت كسر لا يعنى، أن الميت يعبر العالم السفلي أو يعود منه فقط، ولكن ليلحق به (ليتعرف عليه لأول مرة). وتمتدح بعض المتون في كتاب الموتى في عناوينها الإلحاق بأسرار العالم السفلي. والعناوين التالية على سبيل المثال توجد في كثير من المتون:

أسرار العالم السفلي

إلحاق بأسرار مملكة الموتى[51].

ويكمل المتن 137 أ من كتاب الموتى:

لا تتمنها لأحد ... إلا لك
على يد أبيك أو ابنك
لأنه سر الغرب الكبير

الإلحاق بأسرار العالم السفلي

لأن الآلهة والمتجلين والموتى يرونه

كخدمة لخنتي إمنتيو

وما تم في خفاء العالم السفلي

أسرار العالم السفلي

إدخال إلى أسرار مملكة الموتى(52)

ويعنون المتن 137 بـ من كتاب الموتى بما يلي:

سر كبير للغرب

وإلحاق بأسراره الموجودة في العالم السفلي

القوي بروحه أمام أعدائه

اعمل، على أن يكون في معية الخالدين

بحيث تدوم روحه إلى الأبد

ولا تموت مرة أخرى في عالم الموتى(53)

وتظهر كتب العالم السفلي في قبور العالم الآخر نفسها على أنها إلحاق بأسرار مملكة الموتى، فالملك الذي ألحقته كبرنامج زخرفة في القبر، رحب به من الآلهة كواحد منها؛

الذي يعرف شكلنا وماضينا

ويعرف الإلحاق بأسرار العالم السفلي

لأنك واحد توغل في قدسية الأسرار(54)

وتظهر المفاهيم التي استخدمت هنا "الأسرار" و"الدخول" في نصوص المعبد دائمًا، ومن ثم يكون الافتراض هنا قريبًا، إدخال الكهنة في عبادة معينة يتخذ كمثال لإدخال الميت إلى العالم الآخر. وإذا تمعن المرء في متون كتاب الموتى، فسوف يتأكد له هذا القياس. فالميت يدخل إلى العالم الآخر كما يدخل إلى معبد، أما القرب من الآلهة، الذي خصص له، فله صفة أعمال العبادة. ويدخل الميت إلى عبادة جماعية في العالم الآخر. والصياغة المسهبة لهذا العنوان توجد في مقدمة نشيد موجه لشمس الليل:

أسرار العالم السفلي

الإلحاق إلى أسرار مملكة الموتى

لتحرك الجبال وتفتح الوديان

أسرار لا يعرفها أحد مطلقًا

لمعالجة المتجلين

لتوسع خطواته وتعيد له مشيته

وتبعد عنه الصمم، وتشرح وجهه مع الإله

وأنت تفعل ذلك دون أن يراه أحد

غير من تثق به والكاهن المرتل

ولا تجعل أحدًا ينظر، ولا تدع خادمًا من الخارج يدخل

أنت تفعل ذلك في خيمة من الكتان

والكل مرصع بنجوم[55]

وأخيرا يدور الأمر حول نشيد الترحيب لسكان العالم السفلي الإلهيين لدخول إله الشمس إلى ‹جماعة› الموتى من خلال معرفة وترتيل النشيد. وهو يقاد بالفعل إلى ‹عبادة سرية› العبادة الليلية للعالم السفلي الذي يهبط إليه إله الشمس"[56]. هذا هو مبدأ unio liturgica، الذي تناولناه في سياق زخرفة القبر (صفحة 336).

وختاما إذا طرحنا السؤال ثانية، في أي شكل أثرت صورة الموت للسر على عالم حياة المصريين، فسوف يظهر لنا القياس الجزئي لعبادة المعبد. ومن الممكن تصور أن الإدخال إلى أسرار العالم السفلي كما خصص للميت من خلال كتاب الموتى وشعائرهم، فهل – تبعًا لمثال إدخال أسرار المعبد – يخصص للأحياء؟ وبهذا نلمس إحدى المشاكل المختلف عليها في عالم المصريات. وإذا كان المرء في دوائر "التعاليم السرية أو الباطنية" Esoterik[*]

(*) التعاليم السرية أو الباطنية: تعنى العمل الخفي أو الباطني، وقد أطلق المصطلح فى منتصف القرن التاسع عشر على مجموعة من الأفكار تضم الثيوصوفية وعلم التنجيم والسيمياء تتعلمها فئة مختارة من أجل الوصول إلى "المعرفة" (وهى هنا ليست بمعنى المعلومات) التي تفهم عند الحد المشترك بين المعلوم والمجهول. (معجم الأديان، المركز القومي للترجمة العدد 1381)

وبينما تتمسك "الحكمة البشرية" Anthroposophie(**) كما يتمسك غيرها بتصور "الأسرار المصرية"، فإن علم المصريات الأكاديمي يرفض هذا التصور بإجماع يكاد يكون متفقًا عليه. ويوجد كتابان تعرضا لهذه النقطة بموقفين متعارضين، وظهرا في الوقت نفسه عام 1999: الأول: "مصر المفعمة بالأسرار" لعالم المصريات إيرك هورنونج(57)، والثاني: "الأسرار المصرية" لمتخصص الانثربوصوفيا فرنك تايشمان(58). وبالفعل سمى هورنونج كتابه في العنوان السفلي "المعرفة السرية للمصريين وتأثيرها على الغرب"، ولكنه وضح في الوقت نفسه، أن الأمر يدور في هذه "المعرفة السرية" حول الإسقاط على اليونانيين، هذا الإسقاط الذي صنع صورة الحضارة المصرية تبعًا لمثال عبادة المصريين القدماء السرية. وربما تعرض المشكلة بشكل مختلف في ضوء، كيف يمكن لصورة الموت للسر أن تؤثر في حقيقة حياة المصريين. ومن الصعب تصديق، أن مفهوم "الإدخال" الذي يلعب دورًا كبيرًا في المجالين، لا يوحى للمصريين باقترانات مماثلة، وأن السر أيضًا، الذي يدخل إليه الميت، والسر الذي يدخل إليه الكاهن الحي، يجب أن يقفا جنبا إلى جنب دون علاقة وربط بين المجالين. ألا يمكن أن يكون، أن الكاهن قد شعر في أثناء حياته أن الإدخال إلى القرب العبادي السري من الإله هو نوع من التذوق المبدئي لإدخاله بعد الموت إلى أوزوريس؟

(**) أنثروبوصوفيا: تعنى حرفيا " حكمة البشر". وهى حركة سرية أسسها النمساوي رودلف شتاينر (1861 – 1925) سنة 1913 بعد انفصاله عن الجمعية الثيوصوفية في ألمانيا. ويعتقد أتباع الحركة الآن أن الكون والبشر أنفسهم، الذين يولدون ولادة جديدة مرات عديدة، قد تطوروا خلال ثلاث مراحل من العقل والمادة. ولا تزال هذه الأطوار موجودة، غير أنها محجوبة حاليا بمادة جسمانية وشعور معني بالأمور العقلية والفكرية (معجم الأديان، المركز القومي للترجمة العدد 1381)

وللإجابة عن هذا السؤال يبدو لي أن نشيد عازف القيثارة الموجود في قبر الأب الإلهي نفر حوتب (قبر طيبة رقم 50)، من عصر حور محب Haremhab له دلالة كبرى، وقد اقتبسنا منه بيتين قبل ذلك[59].

بداية الأغاني لتذكر القلب

في يوم الهبوط ذاك[60].

ليمنح (يوم الموت) لقلب المدفونين (؟)

لأنه لا يوجد أحد يفر منه.

القوى والضعيف، على نحو ما

سواء أبحر صاعدا أو هابطا في الحياة [61]

فالمرء يهبط (يموت) بعد ذلك حتما

أيها الإله الأب، كم هو عظيم حظك!

أنت تذهب إلى سادة الخلود

ليبقى اسمك للأبد

لأنك تجليت في مملكة الموتى

وكل الآلهة التي تتبعتها على الأرض

تدخل إليها وجها لوجه

وهى مستعدة لاستقبال روحك، ولتحمي مومياءك

وتضاعف ما اقترفته يداك

وتجمع جمالك

وتحدد قرابين لمومیائك

ويحمل كل إله طعامه معه

ويقولون لك "أتيت بسلام"

أيها الخادم، أخ القوي "الشافي لروحنا

أيها الإله الأب، لقد سمعت مديحك عند سادة الخلود!

ويقول المرء عنك "لقد استمال سوكر"

وهو [62] وضع مركب ـ حينو في مكانها

وحرك الأسوار من محيطها.

والدرة المعلقة على صدره

لقد نصب عمود الـ" جد" في "أبو صير"

و عين كاهن – سم بمهامه

أن يمسك بالفأس في وقت عزق الأرض

لقد رتل لفافة (بردي) الأعياد في "أبو صير"

وكان تعاملك مع الآلهة كاملاً؛

وهكذا يفكر المرء فيك بسبب كمالك

في أنك واحد سمح له بالدخول إلى هليوبوليس،

وتعرف الأسرار الموجودة فيها!

من الكاهن المرتل، الذي يهدئ قلب آمون

نفر حوتب المبرأ

أيها الإله الأب، فلتتقدم روحك ولتمر جنازتك

وليضع أنوبيس يديه عليك،

ولتتحد الشقيقتان معك،

وليعاد تحنيطك من جديد

بحيث إنك تراقب في قدرتك على التحمل:

أحجار الآلهة الكريمة، في شكلها الحقيقي

والمراهم في يد إله النبيذ

والملابس من صنع إلهة النسيج

وأولاد حورس لحمايتك

والطائران النائحان يجلسان في الخارج من أجلك[63]

وينوحان على اسمك

لأنك أنت، الذي كنت "آخ" مفيدا، (عندما كنت موجودًا على الأرض) لسيدك آمون

الأب الإلهي لآمون نفر حوتب!

يا أيها الأب الإلهي، فلتتذكر في هليوبوليس

و لتكن محميًا في طيبة

و إلا تفتقد في الأبدية

و إلا يمحى اسمك

لأنك مبرأ في ممفيس

و يسمح لك أن تدخل وجها لوجه إلى قدس الأقداس

الكامل معرفته لصوره العظيمة

الذي يعرف حدود امتداد الزمن وw.t. mȝ[64]

ارفع نفسك حتى تكون أجمل مما كنت

أيها الممدوح نفر حوتب، يا مبرأ!

وابنك مبرأ

وأعداؤك سقطوا للأبد

والاشتراك في شعائر الأعياد أو الإدخال إلى "أسرار" الأماكن المقدسة – أبيدوس وأبو صير، وسقارة، وهليوبوليس، وممفيس، وطيبة، يفتح فرصًا لعبادة الآلهة في أثناء حياة المرء المعني بطريقة ما، وتكون حاسمة لمصير الفرد في الحياة الأخرى. لأن هذه الآلهة سوف ترعاه بعد الموت أيضًا. والاشتراك في الأعياد الكبرى – لاسيما في وظائف تتطلب قدرة طقسية معينة ليست متاحة لكل فرد على الإطلاق – يخلق الأساس لسلوك حياة مهم وشاف و"مرحب به. (ليس مثل الالتزام بقوانين "محكمة الموتى"، التي يستند إليها باكي. ومن عبد الآلهة في حياته، فسوف يشاهدها في الحياة الأخرى "وجهًا لوجه".

ولهذا التصور مناظر معينة قديمة تعود إلى نصوص التوابيت. وتظهر

"متون التعرف على أرواح الأماكن المقدسة"[65]، أنه من المهم جدًا في الحياة الأخرى الإدخال للأماكن المقدسة، هذا الإدخال تخيله المرء في حياته. والمتن 314 من نصوص التابوت = الفصل الأول من كتاب الموتى يتعلق تمامًا بنصنا، والذي أخذنا منه بعض الصياغات حرفيًا أيضًا. وهنا يدور الأمر تحديدًا – مثل نشيد عازف القيثارة – حول إتمام شعائر عيد معينة تتطلب كفاءة معينة:

أنا كاهن نسيج في "أبو صير"

الذي يرفع دن -الذي في المرتفعات"[66] (؟)

أنا كاهن من أبيدوس

في اليوم، الذي ترتفع فيه الأرض

أنا هو، الذي يرى الأسرار في رستاو

أنا هو، الذي تلا لفافة العيد لروح مندس

أنا كاهن – سم بمهامه الوظيفيه

أنا الكاهن الأعلى لممفيس

في اليوم الذي وضعت فيه مركب سوكر على زلاجتها

أنا هو، الذي أمسك بالفأس

في يوم عزق الأرض في هيراكلبوليس

قبل ذلك يطلب الميت، الذي يظهر في دور تحوت، أي كالكاهن المرتل الإلهي، من الإله المخاطب أوزوريس وحورس أن يشتركا في الشعائر المقدسة في رستاو، وليتوپوليس، وهليوبوليس. وفي رستاو توجد هذه الأسرار لتحنيط أوزوريس:

كنت بمعية حورس

في يوم ستر المقطع[67]

عندما فتحت المغارة وغسّل" ذو وهن القلب"[68]

عندما فتح باب الاسرار في رستاو[69]

وفي ليتوپوليس يدور الأمر حول الكتف اليسرى لأوزوريس:

كنت بمعية حورس

حاميًا للكتف اليسرى[70] لأوزوريس في ليتوپوليس

ادخل واخرج مع الموجودين هناك[71]

في يوم طرد الثائرين في ليتوپوليس

وفي هليوبوليس يحتفل في شكل أوزوريس المحنط والمدفون بأعياد شهر القمر لعبادة الموتى:

كنت بمعية حورس

في يوم أعياد أوزوريس عندما احتفل بالقرابين[72]

وأيًا كان مغزى هذا النص في الدولة الوسطى، فإن نشيد عازف القيثارة يظهر على أي حال، كيف كانت هذه الجمل واقعية فيما قبل وما بعد عصر العمارنة، ويفسر الحب غير العادي بل الكهني الذي اكتسبه الفصل الأول من كتاب الموتى في هذا الوقت[73]. وتبعا للعنوان والرسم الموجودين في هذا الفصل يمكننا أن نخمن، أنه كان يرتل في يوم الدفن.

وينقسم نشيد عازف القيثارة للإله الأب نفر حوتب من خلال تكرار المخاطبة بوضوح تام إلى أربع فقرات متساوية الطول تقريبا، تعالج الفقرة الأولى الموضوع بشكل عام، أما الثلاث الأخر فتعالج ما يخص الأماكن المقدسة هليوبوليس وطيبة وممفيس[74]. والموضوع هو استقبال الآلهة للميت، التي تعرفه، لأنه عبدها على الأرض. هذه العبادة عبر عنها بـ "šms اتبع"، بالضبط مثل "عبادة الملك"[75]. وتحي الآلهة الميت "كخادم لها" (ḥm)[76]، كان نافعا "آخ" لقريننا، وبكلمة "آخ" يدل المرء على القوة التي تعدت الحدود بين الحياة الدنيا والحياة الأخرى، وتكافئ الآلهة هذه العبادة بالحماية والإمداد.

والفقرات الثلاث التالية تختم كلها بجملة معادة تبدأ بـ "mi ntk pw مثلما أنك واحد، الذي...." "ولأنك أنت واحد، الذي...." وتظهر مواصفات خاصة يستحق بها الميت هبات الآلهة. هذه المواصفات تسم الميت بأنه أُدخل إلى هليوبوليس وطيبة وممفيس:

أ) مثلما أنك واحد، يسمح له بالدخول إلى هليوبوليس وتعرف الأسرار،

الموجودة فيها!

ب) لأنك أنت الذي كان قويًا كـ "آخ"، عندما كنت موجودًا على الأرض، لسيدك آمون في طيبة.

ج) لأنك عادل في ممفيس، وسمح لك أن تدخل من وجه لوجه في قدس الأقداس.

والحاسم هنا هو فكرة، أن الكهانة الأرضية – الحياتية تفتح طريقًا للخلود، لأنها تمنح قربًا للإله في أثناء الحياة من خلال عبادته وتستمر بعد الموت، بل وتؤتي ثمارها فعلاً في العالم الآخر، لأن الميت يتعامل مع الآلهة "وجهًا لوجه"، بينما كان في أثناء حياته على صلة بصور الآلهة فقط. والإدخال إلى أسرار المعابد الكبرى وعبادات مصر يسبق الإدخال الأخير إلى أسرار مملكة الموتى ويتوقع هذا الإدخال لا ينفع الكهان فقط، فالأعياد الكبرى تمكن العامة أيضا من أن يكونوا على صلة بالآلهة في حياتهم من خلال ممارستهم طقوسا معينة يعبدون بها تلك الآلهة، ويمكن أن يصبح ذلك سندا(رصيدا) لهم في الحياة الأخرى. وهكذا يفسر الدور الكبير الذي لعبته الأعياد ومنظر الاشتراك فيها في عقيدة الموتى في الدولة الحديثة، وهذا ما سوف نتناوله في الفصل القادم.

على أي حال لا تبوح لنا النصوص المصرية بأي شيء عن مثل هذا الإدخال لكاهن إلى أسرار الأماكن المقدسة، وعلينا أن ننتظر حتى عصر هادريان(*)، في النصف الأول من القرن الثانى بعد الميلاد، لنعثر على نصوص من مثل هذا النوع، ذلك أنها توجد بعد زمن طويل في نص غير مصري ولكنه

(*) إمبراطور روماني حكم في الفترة من 138 وإلى 117 قبل الميلاد. (المترجم)

متمصر. وهذا النص غني بسمات مصرية أصيلة، ويرتبط ارتباطًا وثيقًا بموضوعنا، لذا فمن المفيد أن نمعن النظر فيه.

ويدور النص حول إدخال لوسيوس إلى أسرار إيزيس، كما حكى أپوليوس في روايته "الحمار الذهبي"[77]. والمشهد لا يحدث في مصر ولكن في كينخريه Kenchreai في ميناء كورنث، حيث تقدس معابد إيزيس. وفي ديانة إيزيس – الهلينية تجسد الآلهة أمل الخلاص الفردي لأتباعها، الأمل في حياة خالدة، وقد جلبت الآلهة لهذا الدور الكثير من ماضيها المصري معها. إنها هى التي بعثت في أوزوريس حياة جديدة بقوة المتون السحرية. وتبعًا للعقيدة المصرية فإن كل إنسان يصبح أوزوريس من خلال إتمام شعائر الموتى، ويأمل في خلوده على يد إيزيس. وتشير بعض الأشياء إلى أن عادات الدفن المصرية لإيزيس تعيش بعد ذلك في الأسرار الهلينية، التي فسرت ونفذت هنا بوضوح ليس كدفن للموتى، ولكن كإدخال للأحياء.

عندما اشتاق لوسيوس – الذي عاد من تحوله كحمار إلى إنسان – إلى أن يدخل إلى أسرار إيزيس، أشار إليه الكاهن بتحفظ.

لأن مزاليج العالم السفلي والحماية	Nam et inferum claustra et salutis
المنقذة توجد في يد الآلهة	tutelamIn deae manu posita,
والتكريس نفسه يحتفل به كصورة	ispamque traditionem as instar
لموت اختياري	voluntariae mortis
وإنقاذ يمنح بناءً على الطلب	et precarae salutis celebar,
لأنه عندما تنتهي الحياة،	quipped cum transactis vitae temporibus

ويقف المرء على العتبة التي ينتهي عندها النور	iam in ipso finitae lucis limine constitutos,
تراعى الآلهة التي وثق بها أن تؤتمن على أسرار الدين	qui stamen tuto possint magna religionis
وأن يستدعوا من العالم السفلي	committi silentia,
وأنها، بمعنى ما من خلال عناية	numen deae soleat elicere et sua provisentia
الآلهة قد ولدت ثانية	quodam modo renatos ad novae reponere
وتوضع في مسار حياة جديدة	rursus salutis curricula

والإدخال له معنى واضح للموت المبكر، الذي يهيئ قرب الآلهة للمتصوف، الذي يحدث دائمًا، تبعًا للتصور المصري، أولاً بعد شعيرة "التجلي" المخصصة للميت. ومن خلال هذا الموت الرمزي المختار يكون المتصوفون مؤهلين في يوم الموت الحقيقي لأن يعودوا إلى الحياة على يد إيزيس. وحتى في أوبرا "الناى السحري" يلعب ملمح الموت للإدخال هذا دورًا كبيرًا. "لو استطاع أن يتغلب على رعب الموت، لتأرجح من الأرض في اتجاه السماء. ويكون منيرًا، وفي حالة تمكنه من الدخول إلى أسرار إيزيس تمامًا".

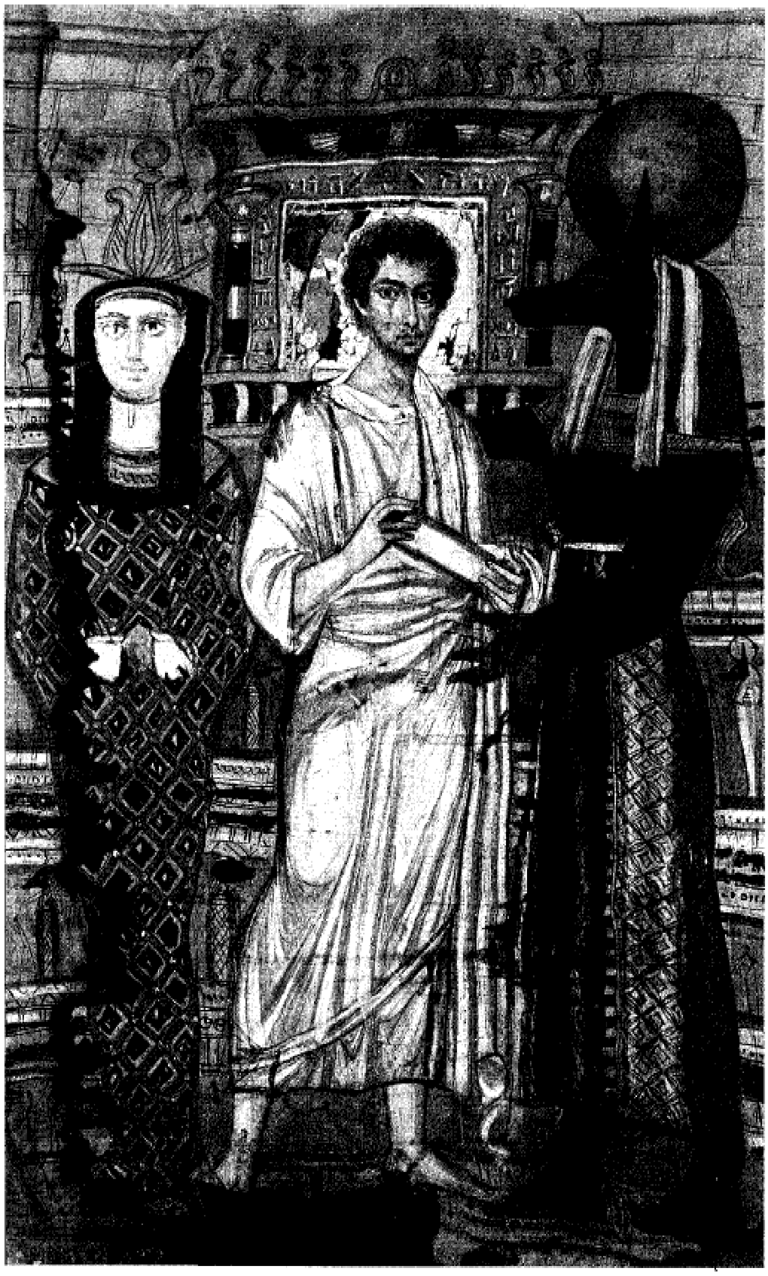
وعندما يأتي يوم الإدخال أخيرًا، يستحم (يعمد) لوسيوس. ولماذا ينطق الكاهن "بعفو الآلهة"، والاستحمام له مغزى ديني لغفر الذنب. وفي مساء ذلك اليوم يتبع الإدخال، الذي يلمح له أبوليوس فقط.

دخلت منطقة الموت	Accessi confinium mortis
ووضعت قدمي على عتبة بروسربينا	Et calcato Proserpinae limine
وبعد أن سافرت عبر كل	
العناصر، عدت ثانية	Per Omnia vectus elementa remeavi
وفي منتصف الليل رأيت	
الشمس تشع ضوءًا أبيض	
ودخلت إلى الآلهة أسفلها	Nocte media vidi solem
وأعلاها وجهًا لوجه	Candido coruscantem lumine
وعبدتها بالقرب منها	Deos inferos et deos superos accessi coram
	Et adoraavi de proxumo

ويُدخل لوسيوس إلى أسرار العالم السفلي، ويشاهد هبوط إله الشمس "descensus"، وينزل إلى العالم السفلي ويرى الشمس في منتصف الليل. وفي هذه الجمل لا يمكن للمرء تجنب أن يفكر فقط في كتب العالم السفلي التي نقشت في عصر الرعامسة على حوائط قبور الملوك، ولكن أيضا في معبد أوزوريس(78) الصغير في أبيدوس. كما يمكن للمرء أن يتصور، أن المُدخَل إلى العبادة السرية أدخل في غرف مزخرفة مماثلة، وربما في سراديب المعبد. على أي حال يبدو الأمر هنا على أنه يدور حول رحلة رمزية إلى العالم السفلي، الذي يعرض تمامًا بالمعنى المصري كمملكة تحت الأرض لشمس منتصف الليل.

مثل هذه السراديب كانت موجودة أيضا في معابد الفراعنة. وفي البحيرة المقدسة في معبد الكرنك يوجد مبنى بناه الملك طهارقا Taharqa، وهو ملك أثيوبي من الأسرة الخامسة والعشرين (نهاية القرن الثامن قبل الميلاد)، وقد بقى من هذا المبنى فقط بناء فرعى مزين بكثرة بمناظر لشعائر الشمس وغيرها. وفي في معبد أوزوريس الصغير للملك سيتي الأول يوجد أيضًا مثل هذه السراديب، المبنية إلى جوار المعبد، وليست تحته. وهى مزخرفة بكتب العالم السفلي تمامًا. ويبدو لي الأمر مشابهًا إذا افترضنا وجود السراديب المزخرفة بكتب العالم السفلي أيضًا في هليوبوليس، كما يبدو لي أن سر الموت وسر العبادة والقدسية يوجدان في مصر مع بعضهما البعض، إن لم يكونا متداخلين في بعضهما البعض.

ولم تكن كتب العالم السفلي نموذجًا لزخرفة القبور فقط، ولكنها أيضًا نوع من أدب العلم والمعرفة يراد بها فك الأسرار وإيصالها عبر العالم السفلي. هذه المعرفة تعطى للملك الميت في القبر، ويدل الكثير ولا شىء ضد هذا في أنها تخدم إعلام الأحياء وإدخالهم أيضًا. وفي هذا يرى المرء أنه غرضها الأصلي ويعتبر استخدام زخرفة القبور كاستخدام ثانوي. مثل هذا الأدب المعرفي عن العالم الآخر يوجد أيضًا في الأدب غير الملكي. وأقدم أعمال هذا النوع هو كتاب ذو الطريقين، الذي يعرض خريطة ونصا يكملها، وفي الدولة الوسطى وفي البرشا el-Berscheh، فقط رسمت على القيعان الداخلية للتوابيت. وتنتمي كل متون كتاب الموتى في الدولة الحديثة، التي تريد تزويد الميت بمعرفة جغرافية للعالم الآخر، عن القبور الاثنى عشر (الفصل 168)



صورة رقم 40

الميت كمومياء في شكل أوزوريس (يسارا)، وفي الوسط في شكله في أثناء الحياة ويصاحبه أنوبيس - كفن روماني - القرن الأول - الثاني بعد الميلاد

والبوابات السبع (147،144) والواحد والعشرين (البوابات) (145 - 146) والوصول إلى روستاو (117 - 119) والروابي 14 (149) وحقول البوص (110). وهل من الخطأ أن نتصور أن صورة الموت هذه تؤثر أيضا في الحياة، وتعرض، أن البعض قد نال معرفة العالم الآخر هذه في أثناء حياته، بمعنى التحضير للموت والتغلب عليه؟

ونقابل في اليونان مثل هذا السياق بين الإدخال في أثناء الحياة وهبات القبر، وذلك في إطار أساطير أورفيوس وديونيوس، إذ يتم إعطاء المدخل رقائق من الذهب معه في القبر وعليها نصوص محفورة ترسم مناظر مفصلة من الحياة الأخرى، ويعطى للميت ملاحظات موجهة كدليل في الحياة الأخرى. وهنا يكون الحديث عن منزل هادس، الذي يوجد فيه على الناحية اليمنى عينان للماء، توجد في الأولى سروة فاتحة اللون مضيئة (شكل لظهور العالم المتجلي، لأن السرو قاتم اللون)، وعلى العين الأخرى يقف حراس. وهذه العين الثانية تغذى من بحر الذكريات، ومنه يجب أن تشرب الروح العطشى. ومن أجل ذلك يجب على الروح أن تجري حوارا مع الحراس، حوارا نعرفه من حوارات العالم السفلي المصرية، وبعد ذلك تنجح بطريقة مقدسة في تخطي هذا الطريق مع آخرين مدخلين. وتضم نصوص أخرى محادثة الميت مع ملكة العالم السفلي وتصف طريقًا يقوده / يقودها إلى مروج ومراعي برسيفوني[79] المقدسة. وتعرض هذه المصادر أمام أعيننا سياقا للموت، والإلحاق وجغرافية العالم الآخر، سياقا يجب وضعه في الحسبان – على الأقل كإمكانية – بما يتلائم mutatis mutandis مع عقيدة الموتى المصرية، وأيضا علاقته بالحياة.

ومن العصر الروماني، وإن كانت أيضًا من مصر، نشأت أكفان الموتى، التي تصور الميت في ريعان شبابه، في ملابس الأحياء وفي وجود رسم طبيعي جدًا شبيه بالميت تمامًا من ناحية الوجه، ويوجد على يمين الناظر للصورة أنوبيس في جهة اليمين وأوزوريس في جهة اليسار (صورة 40) ويظهر أوزوريس في شكل مومياء مرسومة أيضًا بالمواجهة، بينما يظهر أنوبيس في شكل ابن آوى من الجانب، ويمسك الميت بيديه[80]. هذا النوع من الصور عرف له تفسيران متضادان، ويفسر س. مورينز S. Morenz هذا النوع على أنه "التحول إلى أوزوريس"، فالميت عُرض هنا مرتان: مرة في شكله كفرد حي، وفي المرة الثانية كمومياء كاملة لأوزوريس بقناع ك "رأس إله". ويرمز أنوبيس بالتحنيط كعملية للانتقال، الذي يحول الميت إلى أوزوريس كشكل نهائي لروح الأجداد المتجلية[81]. أما كلاوس پارلسكا فعلى العكس من ذلك يفسر هذه الصور على أنها إدخال للميت على يد أنوبيس عند أوزوريس، فالشكل الأيسر لا يظهر الميت المتحول إلى أوزوريس، ولكنه يظهر الإله، الذي يقود روح الميت إلى أنوبيس كقائد[82]. وفي ضوء صورة الموت كأسرار، ولا سيما في صورته الهلينية المتأخرة، يبدو التفسيران كأنهما وجها ميدالية واحدة. كما يضم الإدخال إلى أسرار الآلهة أيضًا تأليهًا للصوفي Myste. و"الإدخال إلى" و"التحول إلى" أوزوريس يضمان بالضبط هذين الملمحين للإلحاق بأسرار أوزوريس. وهكذا استطاع المصريون في العصر الروماني أن يوافقوا على هذين التفسيرين بلا مشقة. بالإضافة إلى ذلك فإن صورة هذا النوع هى أجمل وأبلغ تعبير لذلك التحلل والازدواجية، لذلك الشبيه، الموجود في معايشة الموت، التي تناولناها في الفصل الرابع في موضوع "صورة وموت".

ويصر إريك هورنونج على أن المصري يعايش الإدخال إلى أسرار مملكة الموتى أولا بعد الموت، وأقترح شكلاً آخر لإظهار الحياة الدنيا لصورة الموت هذه. فهو يريد أن يرى في الفكرة المصرية للعالم السفلي، وفي عرضه في كتب العالم السفلي اكتشافا للوعي ولأعماق الروح البشرية[83]. هذا التفسير العميق شعوريًا. والبعيد المدى ليس أقل جرأة من الافتراض بأنه يمكن أن يوجد في العبادة المصرية شكل للإدخال في أثناء الحياة يدل على تصور إدخال الموتى، فقد أدرك هورنونج تحقيق صورة الموت "السر" في العقل الباطن وأعماق الروح، الذي اشتق منه رأيه تبعًا لوصف كتب العالم السفلي. هذا "الاكتشاف" بقى لا شعوريًا. أما ما "اكتشفه" المصريون ورسموه، ووصفوه، فقد اعتبروه مكانًا للعالم الآخر في أعماق العالم السفلي، ويمكن القول إنهم في الحقيقة بهذا (ودون أن يعرفوا أو يريدوا) رسموا أعماق الروح البشرية؟ وأنهم أسقطوا صور الأعماق على العالم الآخر؟

ولقد اقتبسنا في سياق موضوع "التجديد" ذلك الموضع من نشيد موجه إلى آمون – رع من عصر الرعامسة، الذي كان حديثنا عنه، إن البشر يجددون أنفسهم في النوم، وأنهم يغوصون في نون (الماء الأزلي)، وهى نفس المادة التي يجدد إله الشمس فيها نفسه. وهذا يقترب من فكرة وجود تشابه بين أعماق العالم، التي يهبط فيها إله الشمس ليلاً، والعقل الباطن الذي يغوص فيه في أثناء نومه. وسوف أكتفي بهذا القدر، فأنا لا أعتقد أنه يجب أن نذهب بعيدًا، وأن نحلل كتب العالم السفلي كمقالات نفسية تضع سر أعماق العالم وسر الموت فيها في تشابهات مع سر المناطق المسلوب منها وعي حياة الروح، ولا يوجد لحياة الروح هذه عند المصريين أي تصور مفهومي ناطق، فهى مفاهيم حديثة.

ومن ثم فأنا أعتبر التفسير أقل جرأة، في أن الأمر في كتب العالم السفلي والإدخال إلى العالم الآخر يدور حول أدب الإدخال، أي معرفة سرية، يحميها كهان مخصوصون – غالبًا من هليوبوليس – وتعطى كمنحة للملك في قبره. على أي حال شيء واحد تقوله النصوص المصرية بوضوح تام: إن كل الشعائر ولا سيما الخاصة بأوزوريس وإله الشمس ترتبط بالسر. ويصبح الأمر واضحًا، أن هناك ارتباطًا بين الإدخال في هذه الأسرار (الشعائرية) والحياة في العالم الآخر. ومن يعرف هذه الأشياء، يتغلب على خطر عالم الموت، ويخلق الانتقال إلى الجنة والخروج في النهار.

الفصل التاسع

الخروج في النهار

1- من الحياة الأخرى إلى الحياة الدنيا: "إعادة استقطاب" عقيدة الموتى في الدولة الحديثة

تدور كل صور الموت الثمانية التي تناولناها حتى الآن حول الانتقال من حالة الموت إلى حالة حيوية أجدد وأسمى، أي من عالم الموت إلى الجنة، ومن الهدم الذي يحدثه الموت الطبيعى، إلى إعادة إنشاء شاف للجسد والشخصية. وكانت تلك الصور كلها تقوم على الشعائر التي تصاحب ذلك الانتقال وتؤثر فيه، وتهدف كلها إلى تحويل الميت إلى روح الأجداد المتجلية. ومن ثم فإن المجتمع المصري لم يعدم وسيلة من حيث الأشكال التي لجأ إليها للتعامل والتواصل مع موتاه. وكانت صور الانتقال وشعائره مكملة للصور والشعائر التي تتعلق بـ"الحياة اليومية"، بعد أن عبر الميت إلى العالم الآخر وانتقل لشكل روح الأجداد المتجلية. كيف تصور المرء "وجود" مثل روح الأجداد هذه؟ وعلى أي تصور كانت تقوم أشكال الاتصال عباديا كان أو غير عبادي، هذا الاتصال الذي يمكنه من استقبال ذريته الباقية ونسله؟ الواقع أن ممارسة الشعائر لم تكن تنتهي بأية حال مع الدفن؛ على العكس: حينئذ كانت تبدأ مرحلة تقديم القرابين بالقرب من القبر أو فيه، وهذه تستمر بقوة إلى أبد الآبدين.

كل هذه الصور والشعائر المحيطة بـ "وجود" الميت تقوم على تصور يميز عقيدة الموتى المصرية أكثر من أي شيء آخر: تصور "الخروج بالنهار" (pr.t m hrw). هذا التصور لم يكن له من البداية الأفضلية الممتازة والمطلقة، التي نالها بعد ذلك بدءًا من الدولة الحديثة. وإذا انتقلنا الآن من صور الموت إلى صور حياة صاحب القبر في الحياة الأخرى، فإننا لا نغير الموضوع فقط، ولكننا نتعامل مع تغير تاريخي عميق لم يكن له في البداية الأفضلية المطلقة، التي أخذها منذ الدولة الحديثة. ويبدو أن تصور الخروج في النهار لم يكن يلعب دورا في الدولة القديمة، ولكن على أي حال لا يوجد له تعبير لغوي في النصوص. وإذا كان الحديث في نصوص الأهرام عن "الخروج"، فإن هذا يدل على الصعود إلى السماء: والكلمة المصرية pri تعنى كلاً من "الخروج" و"الصعود". وترتبط هذه الكلمة في الدولة القديمة مع الفعل "pri" بفكرة "الرحيل إلى العالم الآخر" إما (في حالة الملك) كصعود إلى السماء، أو (في حالة الميت العادي) في شكل الانتقال من عالم الأحياء إلى "الغرب الجميل"، وليس – كما حدث بعد ذلك – الفكرة المعكوسة لـ "العودة إلى الحياة الدنيا" ويشترط مفهوم الخروج في النهار تصور العالم السفلي الذي فرض نفسه بدءًا من الدولة الوسطى كمكان للموتى. والمرء يريد أن يخرج من العالم الآخر، ليرى ضوء النهار وليتواصل مع الأحياء، أما الملك الصاعد إلى السماء في نصوص الأهرام فليس له مثل هذه الأمنيات.

وفي الدولة الوسطى يظهر منظر الخروج في النهار بصورة متفرقة، ويوجد فيها إلى جوار مناظر أخرى يدور الأمر فيها حول حرية انتقال الميت

في العالم الآخر. وأخيرًا في الدولة الحديثة أضاءت فكرة الخروج في النهار كل التصورات الأخرى للحياة بعد الموت. ولا يحمل كتاب الموتى ككل هذه العبارة كعنوان "متون الخروج في النهار"، ولكنه يعنون سُبع المتون مرة ثانية. وينعكس في هذا التحول تطور عقيدة موتى الملوك، التي تدونها نصوص الأهرام، إلى عقيدة موتى الشعب، التي فرضت نفسها بصورة أكثر مع انتشار أدب الموتى. وإذا كان الصعود إلى السماء والنأي عن الأرض وعالم الإنسان يبني الفكرة الأساسية لعقيدة الموتى الملكية، فإن الخروج في النهار والعودة إلى العالم العلوي يعرض الفكرة الأساسية لعقيدة الموتى الشعبية.

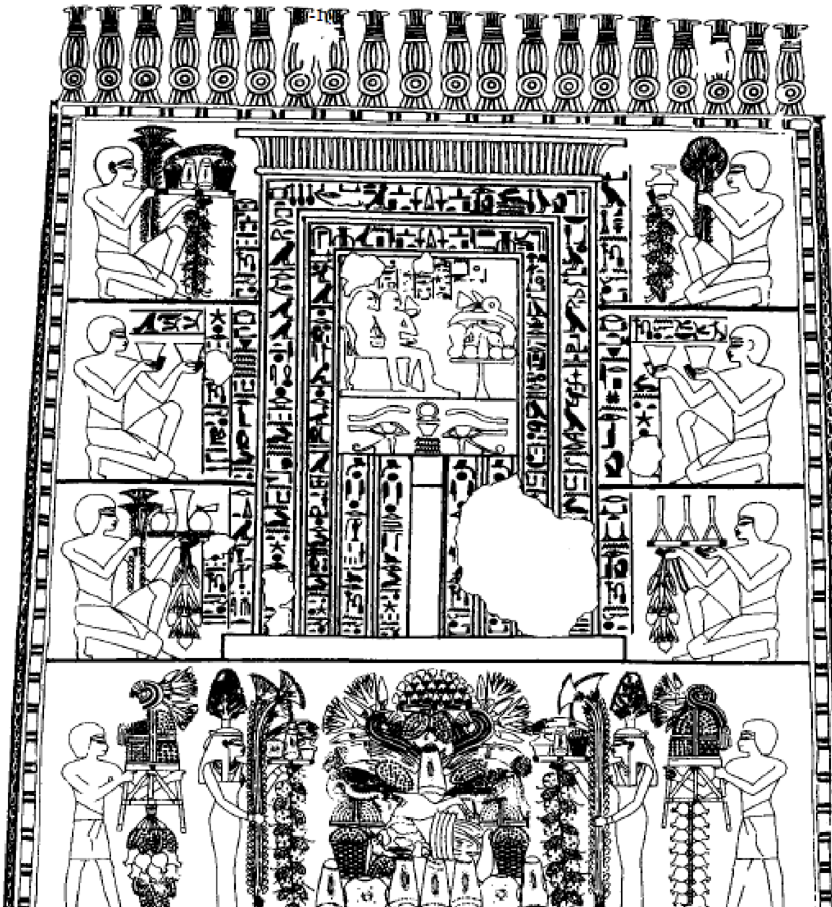
وتمكن شعبية هذه الفكرة وتأصلها في عقيدة الموتى المصرية المرء من أن يقرأها في الرموز الأقدم والأكثر انتشارًا والأطول حياة لديانة الموتى المصرية: الباب الوهمي. ويبدو لي أنه ذو أهمية قصوى، أن يجعل المصريون الباب الرمز الأساسي لديانة الموتى. وصحيح أنه توجد عصور كان الباب يتراجع فيها أمام رموز أخرى، كما حدث في الأسرة الرابعة، حيث ظهر في قبور العامة مائدة القرابين بدلاً منه، مائدة ملأى في حائط المصطبة المائلة وبها عرض للميت/ للميتة على مائدة الطعام كتحديد لموضع القرابين أو عصور كان يشكل فيها الباب الوهمي بجوار الشاهد والتمثال واحدًا من عدة تحديدات لمواضع العبادة، مثل قبور الأسرة الثامنة عشرة في طيبة، ولكن إذا نظرنا على امتداد الزمن فإن الباب الوهمي فرض نفسه ثانية كرمز أساسي، وثبت في منظور مقارن أن الباب الوهمي هو الرمز المصري التقليدي، وإنه الرمز البارز للحضارة المصرية في كل التقاليد المنتمية لقبور لكل البشرية.

وأهمية هذا الرمز تشير بالطبع إلى اتجاه الخروج: إنه الباب الذي يعتقد المرء أن موتاه قرناء أو أرواح الموتى تخرج منه، لاستقبال القرابين. ويوجد رمز الباب في تكامل تناقضي مع رمز رابية القبر، المصطبة الحجرية أو الأهرام، أو أيضًا في الحضارات الأخرى بلاطات القبر الحجرية، التي تغلقه أمام العالم الخارجي والعلوي، أما الباب فعلى العكس من ذلك فهو يفتح كوة، أو معبرًا، ويمكن التعبير عنه بلغة الحاسب الآلي بأنه "موضع اتصال" بين العالم الآخر والعلوي. وتعبير الخروج في النهار هو الرمز اللغوي الخاص بذلك، ولكنه يظهر في النصوص كتابة بعد تأخير استمر عدة قرون. وترى عمارة القبر نقطة الاتصال هذه من البداية، إلا أن عقيدة الموتى احتاجت عدة قرون حتى ينتقل هذا العنصر وما ينتمي إليه من أفكار العودة إلى العالم العلوي إلى مركز تصوره للعالم الآخر. وتظهر هذه الصياغة بالفعل – الحياة الدنيا كمركز لتصور الحياة الأخرى – أننا نتعامل هنا مع تناقض.

ولقد استطاع ك. براند K. Brandt في رسالة الدكتوراه الخاصة به في هايدلبرج، أن يظهر أن الباب الوهمي قد غير شكله في الدولة الحديثة عندما أصبحت فكرة الخروج في النهار أكثر سيطرة، وانتقلت إلى مركز عقيدة الموتى المصرية[1]. فقد أصبح للباب إطاران، وبالتالي أصبح مكونًا من ثلاثة أجزاء، يعبر فيها عن فكرة الانتقال من الداخل إلى الخارج. وفي الكتابات الموجودة على "الإطار الخارجي" و"الداخلي" يوجد تفريق منتظم يعبر عن اختيار للألهة المذكورة وأيضًا الرحمة المطلوبة. وكلا الإطارين مكتوب عليه "عبارات القرابين". وسطور الإطار الخارجي تتجه إلى إله الشمس في شكلين مختلفين،

إما إلى أوزوريس في شكلين، أو غالبًا إلى إله الشمس وأوزوريس، أما أسطر الإطار الداخلي فلا تذكر أبدًا إله الشمس، فأنوبيس يسيطر هنا مع أوزوريس وسوكر وبتاح – سوكر. ويوجد إله الشمس منفردًا أو مصاحبا لأوزوريس ممثلاً للعالم العلوي والحياة الدنيا، التي يأمل الميت أن يعود إليها نهارًا في شكله المتحول: وهنا يدور الأمر بوضوح حول "الخروج في النهار". والابتهالات التي يوجهها صاحب القبر إلى الآلهة تدل على الإمداد بالقرابين، أي تخص أشياء تحضر من الخارج إلى القبر، و يريد صاحب القبر الخروج من العالم الآخر لاستقبالها، ويختص أنوبيس على العكس من ذلك، بمفرده أو مع أوزوريس، وسوكر أو بتاح – سوكر بغرفة الدفن والعالم السفلي والعالم الآخر، الذي يستقر فيه الميت إلى الأبد في أمان وبالقرب من الآلهة. وتدور النصوص في الابتهالات الموجودة في أسطر الإطار الداخلي حول الدخول والخروج والنعيم في العالم الآخر. أما كتابات الإطار الخارجي فتظهر تشابهًا قريبا مع كتابات مدخل القبر؛ إذ يصور فيها صاحب القبر مع أناشيد موجهة إلى إله الشمس في شكلين، أو إله الشمس وأوزوريس، بحيث تتطابق أسطر الإطار الأيسر مع الحائط الأيسر (الجنوبي)، وأسطر الإطار الأيمن مع الحائط الأيمن (الشمالى). وتضم الأجزاء البارزة، الخلفية الداخلية للباب الوهمي، و تمثل

بناء
طقة
همي
همي



صورة رقم41

الباب الوهمي في قبر ناخت وصلوات القرابين على أسطر الإطار لرع وأوزوريس (بالخارج) وأنوبيس وآمون في الدير البحري (بالداخل)، وأيضًا عبارات الإمداد عند أبناء حورس على القوائم الداخلية. وفي الأشكال العليا كهنة مع عطايا للموتى، وبالأسفل تجسيد للحديقة مع قرابين كثيرة. رسم في قبر ناخت –طيبة رقم 52 – 1430 قبل الميلاد

وبهذا يفسر الباب الوهمي تفسيرا واضحا وتاما بوصفه تخطيطا للمساحة يقسم

إلى ثلاث مناطق: الإطار الخارجي يطابق مدخل القبر في الساحة (واحتمالا) بالبناء العلوي، ويطابق الإطار الداخلي الأماكن المطروقة لمعبد القبر (كنقطة اتصال) بين الحياة الدنيا والحياة الأخرى، والقوائم التي تطابق غرفة الدفن، والتي يحرس فيها أبناء حورس مومياء الميت. ويحقق الباب الوهمي في تقسيمه وكتاباته نفس دلالة المناطق الثلاث الخارجية، والداخلية التي تقوم عليها جميعًا فكرة القبر في الأسرة الثامنة عشرة.

وبعد عصر العمارنة اختفي الباب الوهمي من عمارة قبور طيبة، وأخلي مكانًا لشكل جديد هو: شاهد الباب الوهمي. وهنا تتم إقامة شاهد الناووس المشكل على هيئة عصى مستديرة مجوفة يحتضن الباب الوهمي، الذي كان من سماته المميزة، أن الزخارف والنقوش لم تنظم تبعًا لمبدأ من الداخل والخارج، ولكن من أعلى لأسفل. والشاهد له الآن غالبا حقلان من الصور: في الجزء الأعلى يعبد صاحب القبر الآلهة، وفي السفلي يستقبل هو نفسه عبادة الموتى (قارن صورة 39). ويدور الأمر هنا – كما كان الأمر مع زخرفة الباب الوهمي – حول تلقي القرابين: ويحدد شاهد – الباب الوهمي موضع العبادة لتلقى القرابين. وهنا يتوقف الأمر الآن على فكرة الانتقال والخروج بصورة أقل من فكرة القرب من الآلهة والتشابه مع عبادة الموتى، التي يشترك فيها الميت كمفعول به (مستقبل) وعبادة الآلهة التي يشترك فيها كفاعل.

والقرينة القوية على هذا التطور هى التوسلات، التي أضيفت لصلاة الموتى "عبارة Ḥtp-dj-njswt". هذه الصلاة تبدأ بالكلمات: "قربان يقدمه الملك لإله أو للإله الذي ....، حتى يعطوا..." ثم يتبع ذلك سلسلة من التوسلات. هذه الطلبات تغيرت على مر السنين، ولقد جمع فنفريد بارتا Winfried Barta في عمل جدير بالثناء البالغ مئات من طلبات الموتى وعبارات القرابين هذه من

عصور التاريخ المصري المختلفة، وعرض لنا هذه الطلبات. ويظهر طلب الخروج في النهار أولاً وبصورة متفرقة في الأسرة الثانية عشرة. "الخروج في النهار في كل عيد" هذا ما يطلبه الميت على شاهد[2]. وهنا تكون أمنية العودة إلى عالم الأحياء قد ربطت بالأعياد. وبفضل وجود عبارات القرابين على الشواهد، تمثل قوائم الأعياد موضوعًا مفضلاً لعبارات القرابين هذه. ومن هذا يمكن أن نستنتج أن الأعياد، هى (الأوقات) التي كان ينتظر الميت فيها القرابين من ذويه الباقين. ويبدو أن طلب العودة كان يدور أصلاً وبالدرجة الأولى حول تلقى قرابين الموتى، أي اتصال عبادي مع العالم العلوي. وفي الأسرتين 14/13 يظهر هذا الطلب بالفعل في صياغات مختلفة: فأحدهم يتمنى "الخروج في كل عيد جميل لأوزوريس"[3]، والثاني يتمنى "الخروج بالنهار من مملكة الموتى"[4]، والثالث يتمنى "الخروج بالنهار في عيد التبرئة الكبير في أبيدوس مع المحترمين"[5]. وهنا لا يدور الأمر حول استقبال القرابين، ولكن حول الاشتراك في "أسرار أوزوريس" في أبيدوس. وفي الدولة الوسطى سادت عادة بناء معبد القرابين في أبيدوس، حتى يمكن بهذه الطريقة الاشتراك في موكب عيد أوزوريس حتى بعد الموت، وبهذا يرتبط تصور العيد كزمن مقدس تفتح فيه بوابات العالم السفلي، ويمكن فيه للموتى العودة إلى العالم العلوي والاحتفال مع الأحياء. وسوف نتناول هذا بالتفصيل بعد ذلك. وفي الدولة الحديثة ترتبط هذه الأمنية مع أعياد أخرى: "الخروج بالنهار لرؤية آمون في عيده الجميل لوادي الغرب"[6] أو "الخروج بالنهار في معية صاحب الجلالة في يوم موكب الأسوار في عيد سوكر"[7]. وفي الأسرة التاسعة عشرة تظهر وثيقة بارتاس Bartas التي (وجدت بالفعل في نصوص قبل ذلك) في ارتباط الخروج في النهار بالقدرة

على التحول، التي بنت في الدولة الحديثة الفكرة الأساسية لعقيدة الموتى المصرية، ومن هنا فهى تسمى "الخروج بالنهار في أي شكل يحبه"[8] أو "الخروج بالنهار من الأرض كروح حية لرؤية قرص الشمس عندما يشرق"[9]، و"الخروج من الأرض كروح حية"[10]. و"التحول إلى روح حية" هو أحد التحولات التي يسعى إليها الميت، وفي الوقت نفسه تصف الروح القدرة على التحول إلى شكل تحبه.

والقدرة على التحول هى تصور مصري لوسيلة مهمة هى التحرر من عالم الموت. وفي نصوص الأهرام يأخذ الملك أشكالاً عدة، للصعود من الأرض للسماء ولكي يفصل نفسه عن عالم الموتى، وفي الدولة الوسطى يطمح الميت إلى كم من التحولات حتى ينجو من عالم الموتى وينتقل إلى الجنة. والقدرة على التحول تنقذ الميت من العالم المعكوس، وتحميه من أكل البراز وتحرره من العجز عن الانتقال من جمود الموت، ومن الحبس في التابوت وغرفة الدفن، ومن قيود أربطة المومياء. كما يمنحه التحول القدرة على حرية اختيار مكان الإقامة في كل أنحاء العالم، ومن ثم القدرة على الدخول إلى العالم العلوي أحيانًا، ولكن ليس دائما. وفي الدولة الحديثة كانت تلك التحولات نفسها هي التي من شأنها – قبل أي شيء آخر – أن تمكنه من الرجوع إلى العالم العلوي. وتظهر هذه الفكرة بالفعل في أواخر الدولة الوسطى بصورة متفرقة، ولكن في مواضع مشهورة، وبالتحديد تحت "المبدأ الأساسي" لعقيدة الموتى، الذي يوجد في شرائط نقوش الجزء الخارجي للتابوت:

ليعطي حتى يدخل المتوفي ن إلى بيته ويرى أفراخه

وأن "يفعل، ما هو جيد"[11] في زرع شجرته مع

جماعة فوق الأرض دائمًا وأبدًا

وأن يتقبل كل شيء يتمنى أن يأخذه

إنه، لإله شريف، ذاك الموجود في بيضته، إنه أمر

أن يتنفس المتوفي ن هواءً في يوم الاحتفال الكبير (ꜣ^{c} jrw)=[12]

وبشكل مشابه ينتهي المتن 405 من نصوص التوابيت، الذي يتناول جغرافيا حقول القرابين أي منطقة في جنة العالم الآخر. وهنا يجب على الميت الذي يريد أن يصل إلى هناك، أن يخضع لاستجوابات مختلفة. وفي النهاية توجد محكمة هذه الحقول[13]:

ثم يجب أن تقول المحكمة الكبرى في حقول البوص:

...عليه أن يشرب ماءً من موضع الشرب

اجعله "يفعل ما هو جيد" (يسلم نفسه لفرحة الحب)

ثم يجب أن تقول محكمة حقول البوص:

اجعله يغني ويرقص ويلبس الحلي؛

اجعله يلعب الداما مع الذين فوق الأرض

بحيث يسمع صوته، دون أن يُرى

اجعله يذهب إلى بيته ويرى أفراخه

دائمـًا وأبدًا

ثم يجب أن يقول هذا المتجلي:

لقد أتيت إلى هنا، لأفتش على أفراخي

بعد أن سلسلت ᶜmᶜm

لقد أتيت إلى هنا، حتى أتكلم

وحتى أرتل كتاب كلمات الإله

والمميز هو بالضبط حقول القرابين أو حقول البوص، أي هدف الجنة لرحلة الميت إلى العالم الآخر، حين يكون قد منح القدرة على العودة، كما لو كان الأمر يدور حول مكان خاص في العالم الآخر قريب من الحياة الدنيا. ومن يأتي إليه، يكون سهلاً عليه، أن يخرج منه ويدخل إليه، أو كما يقال بالمصري، مغادرة عالم الموتى كل صباح، ليتنزه في عالم الأحياء، ثم يعود في المساء إلى العالم السفلي، وبالضبط أصبحت الجنة شفافة للحياة الدنيا ونفاذة، وربما حتى هى الحياة الدنيا، وهنا رفع قلب (عكس) عالم الموتى مرة أخرى، وعاد العالم إلى وضعه الصحيح، مأهولاً وخادمًا للحياة، وبالفعل في أعلى معاييره. وفي هذه النصوص التي تتناول حقول القرابين والبوص، يواجهنا تغير شعبي للحياة الدنيا والآخرة، ويسري نفس الشيء على تصور الحياة والموت.

هذا التغير من هنا إلى هناك بين العالمين يمد روح الأجداد المتجلية بقدرته على أخذ أشكال مختلفة. وفي الدولة الحديثة وفي عالم تصور كتاب الموتى يظهر هذا الملمح مسيطرًا في المقدمة. وعبارة "الخروج بالنهار" لا تدل

هنا بعد ذلك على الخلاص الواحد من عالم الموت، ولكن على حرية الانتقال الممنوحة بين العالم العلوي والسفلي يومًا فيوم.

ويخدم الفصل 86 من كتاب الموتى في التحول إلى سنونو، وتشرح الكتابة الملحقة تحديد الهدف:

من يعرف هذا المتن يخرج بالنهار

ولن يمنع من أي بوابة لمملكة الموتى

ويأخذ شكلاً كسنونو-

وسيلة شفاء ناجعة، جربت مليون مرة

أو:

من يعرف هذا المتن يعود (ثانية) بعد الخروج بالنهار

في كل شكل يتمناه للخروج من حقول البوص

وفي نفس المتن يدور الكلام قبل كل شيء حول الدخول ثانية ليلاً إلى العالم السفلي. ويقول الميت لحارس مملكة الموتى:

مد لي يدك

لقد قضيت اليوم في "جزيرة النار" (العالم العلوي)

لقد خرجت بتكليف

وعدت برسالة

افتح لي، حتى أحكي، عما رأيته!

وبعد ذلك يحكى الميت بالفعل لساكني العالم السفلي كيف تبدو الأمور في العالم العلوي:

حورس هو قائد دفة المركب

وعرش أبيه أوزوريس انتقل له

وست هذا، ابن نوت

مقيد بالسلاسل التي حددها (أوزوريس) له

ولقد اختبرت الموجود في ليتوپوليس:

فهو الكتف اليسرى لأوزوريس

لقد ذهبت لاختبر وعدت لأحكي

دعني أمر حتى أبلغ رسالتي

وهنا يستشهد الميت بحالته كروح مُتجلٍ، اعترف له بها في محكمة الموتى:

أنا واحد يذهب مختبرًا

خرجت مؤيدًا من بوابة سيد الكل

لقد طَهُرتُ في الحي الكبير

لقد تخلصت من شري ولا أعرف ظلمًا

وأملك القوة على مسار النور

أعرف الطرق غير المطروقة

وبوابات حقول البوص

انظر، أنا هنا۔

أسقطت عدوي الأرضى

وجثماني دُفن

لقد خلف الميت كل شيء وراءه، يرتبط بالتحول إلى روح الأجداد بالانتقال إلى الحياة الخالدة. والآن يريد الميت أن يعيش هذه الحياة، فهو يريد أن يغادر العالم السفلي كل صباح، حتى يزور العالم العلوي، ويريد أن يعود ثانية في المساء. والمتن 340 من نصوص التوابيت يلبي بالفعل هذه الأمنية "العودة بعد الخروج"، وفي الملحق الكتابي جاء ما يلي: "من ينطق هذا المتن يجد انتقالا إلى الغرب بعد خروجه؛ ومن لا يعرف هذا المتن كواحد فهم الخروج بالنهار، لن يجد دخولاً بعد ذلك"[14]

وتعبر أمنية موتى تقليدية في الأسرة الثامنة عشرة عن الخروج والدخول كما يلي:

فلتدخل وتخرج تبعًا لمشيئتك

في كل الأشكال التي تريد أن تأخذها[15]

ولا يغادر الميت العالم السفلي سواء كمومياء أو كشبح، كما أنه لن يولد ثانية في حياة أرضية جديدة. والتحول هو الوسيط لحرية تنقله بين العوالم. والكلمة المصرية "با" التي تترجم بـ"الروح" هى مفهوم قوة وتدل بالدرجة الأولى على القدرة على أخذ أشكال مختلفة، وإحيائها.

ولتكن روحك قوية bꜣ **كآخ** -ḫ ꜣ **في محكمة الموتى**[16]

وتتقبل التحول اليومي[17]

ولهذا يمكن أن ينتمي أيضًا على سبيل المثال إلى التماثيل في معبد القبر. وتنطلق ديانة الموتى من أن أرواح الموتى تسكن التماثيل، ولكنها يمكن أن تتقبل أيضًا كل الأشكال الأخرى المختلفة، أي تحييها. ولقد قنن كتاب الموتى في الفصول 76 وحتى 88 مثل هذه الأشكال. والمتن عنوانه "متن من أجل التحول إلى أي شكل يتمناه المرء"، ويستخدم كتمهيد لدائرة المتون التالية. ويخدم المتن 77 في "التحول لشكل الصقر الذهبي"، والمتن يخدم في "التحول إلى صقر إلهي"، والمتن 79 يمكن من التحول إلى "أعظم مجمع الآلهة"،

والمتن 80 عنوانه "التحول إلى إله ينير الظلام" ويعنون المتن 81 بـ "التحول إلى زهرة اللوتس"، والمتن 82 "التحول إلى بتاح"، و83 "التحول إلى عنقاء"، و84 "التحول إلى مالك الحزين" و85 "التحول إلى روح حية وعدم الدخول إلى غرفة التعذيب"، و86 "التحول إلى سنونو"، و87 "التحول إلى الثعبان ستا Sa-ta" و88 "التحول إلى تمساح". والمتون من الأول وحتى الثاني عشر تشكل داخل كتاب الموتى تسلسلا ثابتا وكتابا قائما بذاته، يمكن تسميته "كتاب التحول". ويوجد مثل هذا الكتاب في ديانة الشمس: كتاب تحولات رع، ويضم 24 شكلاً مختلفًا يأخذها إله الشمس في الأربع والعشرين ساعة نهارا وليلا[18]. وربما يرتبط عدد التحولات الاثني عشر (مع عدد ساعات النهار الـ "اثنا عشر"). وقد أشار هـ بروجش H. Brugsch في عام 1867 إلى تابوت في القاهرة تتكون زخرفته من أشكال الساعة لإله الشمس وصورة متون التحول[19]. ونصوص المتن نفسها مأخوذة بقدر كبير من نصوص التوابيت، ولن يستطيع المرء ملاحظة صفة التحول فيها أبدًا، التحول الذي تم بين الدولة الوسطى والحديثة في ديانة الموتى. وفي أغلب هذه النصوص يدور الحديث كما كان في السابق حول الانتقال إلى عالم آخر، واكتساب القوة والحالة والتأثير في العالم الأخروي. وفي هذه الأثناء ساد الفهم أن التحولات تمكن الميت من العودة إلى العالم العلوي. هذه الفكرة الأساسية لديانة الموتى يجدها المرء في متون الموتى، التي لا تظهر في كتاب الموتى، ولكن في نقوش القبور.

وإحدى أمنيات التحول الأساسية هدفها التحول إلى روح حية. هذه الأمنية هى موضوع الفصل الخامس والثمانين من كتاب الموتى، الذي يبدأ

بالكلمات:

أنا روح رع

التي ظهرت من الماء الأزلي، وروحي هي إله

أنا الذي خلق "هو Hu "

و(ما يثير) تقززي هو الظلم، ولا أريد أن أراه

أفكر في ماعت وأعيش منها

ويستمر المتن بهذه الطريقة طويلاً، وفيه يتحد الميت مع إله الشمس، وإله الماء الأزلي، والروح الخاصة بسيد الكل. ويبدأ التحول إلى روح حية مع تراجع لحظة نشأة الكون، التي أشرقت فيها "لأول مرة" (الكلمة المصرية "للخلق") الشمس من الماء الأزلي. وبوسائل السحر اللغوية يجب أن تظهر هذه الطاقة الأزلية الكونية، التي تحرك الكون منذ ذلك الحين، وتجعل إله الشمس يخرج كل صباح شابًا من الماء الأزلي، وتعمل على تجديد الميت، وأيضًا تخرجه كـ "روح حية" من العالم السفلي، مثل الشمس عندما تشرق في الصباح. إنها لغة سحرية ولغة دينية عليا، وعلى العكس من ذلك عبر في نقوش القبر عن هذه الأمنية بما يأتي:

التحول إلى روح حية

ليستقر على نبتة شجرة

وليستقبل ظل شجرة الجميز

وليجلس في الجزء الخلفي من الهرم

حتى تبقى تماثيله في منزله

ويستقبل القرابين

وأن يبقى الجثمان دون أن يختفي سيد الحياة (= التابوت)

بعد أن أخذ (الميت) مقره...للمستقبل[20]

التحول إلى روح حية

تتحكم في الماء والخبز والهواء

ويتحول إلى عنقاء وسنونو

...لاستقبال القرابين، التي وضعت للإله

وتقدم لسيد المنطقة المقدسة

ولقرين مدير منزل الملكة نبت[21].

التحول إلى روح حي

ليرى منزله للأحياء

لحماية أطفاله

كل يوم

دائمًا وأبدًا[22]

وفي نص آخر يتمنى صاحب القبر لنفسه:

أن يجول في الأرض، عندما يخرج إلى الأرض

وأن يتحول كما يحب (ليصل) إلى المكان

الذي يكون فيه قلبه مسرورًا[23]

وفي هذه العودة إلى العالم العلوي يدور الكلام أصلاً وقبل كل شيء بالطبع حول استقبال القرابين. ويريد المرء أن يعود إلى الأرض ثانية، حتى يستطيع أن يشترك في عبادة القرابين في القبر. وهذا ما يتناوله نص قبر طيبة رقم 72، الذي يمكن أن يسري على أقوال أخرى مشابهة كثيرة:

الخروج كروح حية

ليأكل، ما أُعطى له على الأرض

الدخول والخروج في امحت Imhet

حرا لأخرج إلى بوابات للعالم السفلي[24]

ولا يتصور المرء الميت ساكنًا للقبر، ولكنه في عالم أُخروي بعيد، حضر منه ليتناول طعام الموتى في قبره في الحياة الدنيا، ويفسر تناول الوجبة في كل الأوقات على أنه عمل جماعي يبعد الوحدة عن الميت، ويربطه بحيز اجتماعي قريب منه. وفي الدولة القديمة والوسطى كان الاهتمام منصبا بصورة ملحوظة على جماعة إله الشمس والآلهة السماوية الأخرى. وهذا ما سوف

نتناوله فيما بعد. وفي الأسرة الثامنة عشرة كان صاحب القبر يتناول وجبة الموتى وسط أقاربه وأصدقائه. وهذه الفكرة تسيطر على نصوص الموتى بصورة أقل، من صور حائط القبر، حيث تم الآن ابتداع مناظر تقليدية لشعيرة إطعام الموتى لعرض وليمة احتفالية (قارن صورة 46). ولقد أرادت سيجفريد شوت Siegfried Schott أن تفسر كل هذه المناظر كعرض لعيد معين "العيد الجميل لوادي الغرب"، وهذا صائب بالتأكيد في كثير من الأحوال[25]. ولكن في كل الأحوال يكون لهذه المناظر معنى عام، فهى تؤكد صفات الحياة الدنيا لإطعام الموتى ومعناه كإعادة اتحاد للميت مع عائلته وأصدقائه، وعند إعادة الاتحاد هذه يلعب العيد بالطبع دورًا رائعًا. وكما أن القبر مكان مقدس، يقيم اتصالاً بين الحياة الدنيا والحياة الأخرى، فإن العيد يكون وقتًا مقدسًا يمكن هذا الاتصال. وجعل تصور الحياة الأخرى "دنيويا" يطابق جعل الحياة الدنيا "أخروية" أو "مقدسة". وكلما كان سعي الموتى للرجوع إلى الحياة الدنيا واضحًا، ملئت الحياة الدنيا بمعنى أكثر تمسكا بالدين.

وجعل عقيدة الموتى "دنيوية" هو التحول الحاسم في عقيدة الموتى المصرية، الذي يميز الدولة الحديثة من القرن الخامس عشر حتى القرن الحادي عشر قبل الميلاد، وتعطينا نصوص العمارنة الدلالة الواضحة لهذا التحول، وهذا ما نبه إليه إريك هورنونج[26]. ولقد اشتهر دين العمارنة قبل كل شيء بسبب توحيده الحصري، فقد محا أمنحوتب الرابع – أخناتون كل معابد وأعياد آلهة العالم لصالح العبادة الجديدة للإله الواحد، وهو الشمس (آتون)[27]. هذا الانقلاب كان له عواقب حاسمة على ديانة الموتى، فعقيدة الحياة الأخرى

لديانة العمارنة تعرض، كما صاغ هورنونج هذا، تغيرا لقطب عقيدة الموتى، "من الغرب إلى الشرق، ومن العالم الآخر إلى الحياة الدنيا"، فالموتى لا يستقرون في حياة أخرى يعتقد أنها في عالم سفلي، تستيقظ فيها الشمس في أثناء رحلتها الليلة مؤقتًا، ولكنهم يستقرون في القبر، الذي يغادرونه في الصباح مثل الأحياء، ليتنزهوا في شكل روحهم في الحياة الدنيا. ويكتب هورنونج أن عقيدة الموتى في العمارنة " في منتهى البساطة: فالموتى ينامون في المساء، وفي النهار يرافقون آتون والملك مع عائلته للمعبد ويطعمون هناك"[28]. وحياة الموتى لا تتم في السماء والعالم الآخر، ولكن في العمارنة، فلهم جزء من قرابين المعبد، ويتبعون الملك في خروجه ويتنزهون في حديقتهم. ويمكن أن يكون نص من قبر پنتو ممثلاً لعقيدة الموتى الجديدة هذه:

فلتأمر أن أسكن في مواضعي لوفرة الوقت

حتى أتحد مع كهفي على الدوام

حتى أدخل إلى بيتي وأخرج (منه)

دون أن تحبس روحي عن فعل ما تريد

و أن ألبي أمنيتي

في بستاني الذي زرعته على الأرض

و أن أشرب الماء من ضفاف بركتي

يومًا فيوم دون توقف[29]

وفي نص آخر نقرأ:

فلتضعني إلى الأبد في مواقع الممدوحين

في بيتي للمبرئين

ولتخرج روحي، لترى إشعاعك

ولتأكل من قرابينك.

وليـنادي المرء على اسمي

وليدع المرء روحي فتأتي مستجيبة

لا تقبل القرابين، التي تأتى الآن (= من المعبد)

لآكل من الغذاء خبزا وجعة

مشويا ومطبوخا

والماء البارد والنبيذ والحليب

التي تخرج من معبد آتون في اخت ــ آتون(30)

ونوافق هورنونج تمامًا وكليًا، عندما لفت الانتباه إلى الشخصية الثورية لعقيدة الموتى هذه، فالأمر يدور حول تغير القطب لآمال العالم الآخر الموجهة الآن إلى الحياة الدنيا، وهذا ليس إنجازا لعصر العمارنة، ولكنه يميز عقيدة الموتـى العامة للدولة الحديثة، وبالضبط فإن هذا الملمح لعقيدة الموتى هو ثورة على عقيدة الموتى التقليدية، كما تكمن ثورية نصوص العمارنة في تعميم هذا

الملمح على حساب كل تصورات الحياة الأخرى بعد الموت، وفي الديانة أيضًا تكمن اللحظة الثورية في عقيدة ديانة العمارنة، في عزل اتجاه معين (عقيدة الشمس الجديدة) عن كل تصورات الآلهة المصرية، ولتعممها كصورة للعالم الديني بوجه عام. ولقد كانت الدولة الحديثة كلها فترة ثورية في التاريخ المصري؛ إذ أتت بأفكار متعددة جديدة تعارض التقاليد. ولقد أبعد عصر العمارنة هذه التعارضات، في أنه أبطل التقاليد، وأبقى فقط على الأفكار الجديدة لتغير قطب العالم الآخر إلى الحياة الدنيا، ونتيجة لذلك ظهرت لنا الشخصية الثورية لتغير هذا القطب بوضوح. كما ظهرت قبل العمارنة وبعدهم الأفكار الجديدة المغلفة بكم من التصورات التقليدية، وتمثل هذه الأفكار قطاعًا واحدا فقط من الطيف الكلي لموضوع نصوص الموتى، غير أنها كانت تمثل في عصر العمارنة الكل المطلوب لوجود العالم الآخر. ولكن بعيدًا عن العمارنة كان انتشار هذه الأفكار عن العودة إلى العالم العلوي قرينة أيضًا لتغير تركيبي شامل للعلاقة بين الحياة الدنيا – العالم الآخر. وفي عصر العمارنة تظهر الحياة الدنيا بديلة لمكانة التصورات التقليدية للعالم الآخر، وفي عقيدة الموتى في الدولة الحديثة تظهر (الحياة الدنيا) مكملة إلى جوار سماء العالم الآخر والعالم السفلي التقليديين، وتلعب الدور الرئيس في أماني الحياة بعد الموت.

والحياة الدنيا كـ "نطاق للعالم الآخر" إلى جوار السماء والعالم السفلي – هى صياغة متناقضة، فهى مكان ينتمي إما للحياة الدنيا أو للحياة الأخرى، ولكن لا ينتمي للاثنين معًا. وهذا بالضبط ما يقصد، عندما تتوجه الأمنية

للحياة بعد الموت إلى الحياة الدنيا. فالأمر هنا يدور بالتأكيد حول "نطاقات للحياة الأخرى في عالم الحياة الدنيا"، وقياسًا على "النطاقات الفوضوية في العالم المنظم" التي تناولها هورنونج في مقال مبدع آخر [31] يوجد مجالان من مثل مجالات العالم الآخر هذه لهما أهمية كبرى وحاسمة تمامًا بالنسبة لعقيدة الموتى في الدولة الحديثة:

الحديقة، سواء أكانت رمزًا لحديقة البركة في القبر، أو أيضًا كحديقة ممتدة في عالم الأحياء، ومناظر تحول اللذة (swtwt) والإنعاش (qbb)

عيد إله المدينة ومناظر الاشتراك في الأعياد المهمة للمراكز الدينية لمصر.

ويبرهن جزء متن من متون موتى الدولة الحديثة بصورة حاسمة على هذين المنظرين، اللذين يمكنهما أن يسريا كبصمة لعقيدة الموتى في هذه الحقبة. ونقابلهما بالفعل منتشرين انتشارا عاما في متون الموتى (نصوص الشواهد) في أوائل الأسرة الثامنة عشرة، ويفرضان نفسيهما بعد زمن العمارنة بلا انقطاع. وعصر الرعامسة هنا هو عصر ازدهار ولا سيما ما يخص مناظر الاشتراك في الأعياد، ولقد كان هذا غير ممكن في زمن العمارنة بسبب منع الأعياد المحلية وتركيز ثقافة الأعياد الكلية على "أعياد – سد" لآتون وللملك. ومن ثم ازداد الاشتراك في الأعياد بعد سقوط ديانة – العمارنة حرارة وكثافة[32].

لا يتزامن فقط هذا التحول مع تحول آخر، تناولناه في الفصل السابق: قدسية القبر، الذي أصبح الآن أيضًا في أماكن عبادته المفتوحة مكانًا مقدسًا للقرب من الإله، بل هو الناحية الأخرى له. وهذان التطوران: قدسية القبر وتغير القطب لعبادة الموتى من الحياة الدنيا إلى الحياة الأخرى، هما ملمحان لنفس التحول. وتغيير زخرفة القبر إلى مناظر الحياة الأخرى، التي تناولناها في الفصل السابق، يفسر نفسه في ضوء "الخروج بالنهار". ومن ثم نريد أن نهتدي ببرنامج زخارف قبر معين مرة ثانية. وغالبًا ما تصبح الأفكار الموجودة خلف النصوص والنصب التذكارية، مفهومة أكثر عندما لا يدرسها المرء كأدب للمصريات، ولكن كتحقيق ملموس لكل حالة فردية. والقبر الذي بناه لنفسه رئيس البلاط الملكى نبسومينو Nebsumenu في أثناء حكم رمسيس الثاني في منتصف القرن الثالث عشر قبل الميلاد في مدافن طيبة – الخوخة (قبر رقم 183)، يمكن أن يكون قبرًا تقليديًا لعصر الرعامسة، ورغم أنه محطم جدا، فإنه يمكننا إعادة ترميم برنامج زخرفته. كما يظهر هذا القبر أيضًا خاصية يمكن ملاحظتها في كثير من قبور ذلك الوقت، وهى أن أسقف أماكن العبادة الثلاثة كلها، المعبد والممر الطويل والردهة العرضية ملئت بمتون ورسوم كتاب الموتى. هذا الموضوع كان ينتمي قبل ذلك، كما رأينا في صفحة 260 وما بعدها، تمامًا إلى المنزلة المغلقة لغرفة الدفن. والآن يمتد موضوع غرفة الدفن ليشمل القبر كله.

وعندما يدخل المرء من الساحة الأمامية إلى الردهة العرضية، يجد السقف في منطقة المدخل مزينًا بالفصل الخامس عشر من كتاب الموتى،

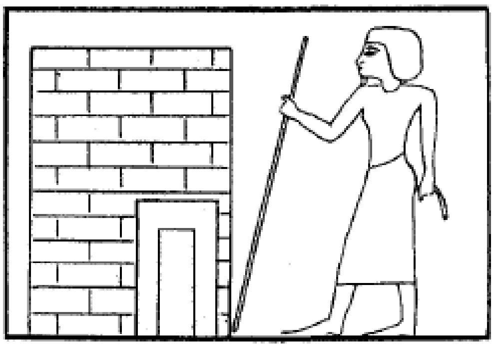
والذي كانت تستهل به الكتابات اليدوية لكتاب الموتى في ذلك الوقت. ويتكون هذا الفصل من صورة كبيرة لمسار الشمس ونشيد موجّه لإله الشمس. وفي قبر نبسومينو يوجد (المتن) هناك، حيث يسطع ضوء الشمس الساقط. وعلى يمين ويسار القسم المتوسط يوجد الفصل السابع عشر من كتاب الموتى بعنوان "بداية الرفع والتجلي للخروج والهبوط ثانية إلى مملكة الموتى"، وهو أيضًا متن يوجد غالبًا في بداية كتابات اليد لكتاب الموتى. وتطابق بداية لفافة البردي مدخل قبر نبسومينو. وفي الممر الطويل يستمر الفصل السابع عشر الطويل على النصف الجنوبي للسقف، يتبعه الفصل الثامن عشر، الذي يدور حول تبرئة الميت أمام مجمع الآلهة. وعلى النصف الشمالي يوجد سبعة عشر متنًا تدل على الحياة الأخرى للميت. وينفتح يسار المعبد على الناحية الجنوبية، مخرج غرفة الدفن، التي كان يصل إليها في هذا الوقت عبر مدخل مائل مطروق سهل وليس من خلال بئر الدفن. وبالضبط فوق هذا الممر المؤدي إلى السرداب يوجد على السقف الفصل الثاني والتسعون من كتاب الموتى، فصل "متن فتح القبر لروح وظل الميت". ويضمن هذا المتن في هذا المكان، أن تستطيع روح الميت أن تغادر القبر دون إعاقة. وبالفعل فإن الأم الكبرى تسمى، التي تحتوي كل ميت في نفسها، وأيضًا الباب إلى العالم السفلي[33]: "إنها تحب الدخول وتكره الخروج"[34]. ولكن هذا يدل فقط على جثمان المومياء، وليس على الروح والظل (قارن صورة 9). وعلى النصف الشمالي المواجه للسقف يوجد ثلاثة متون من "كتاب التحولات". ولقد اختارها صاحب القبر بحيث تضمن له منفذًا إلى الهواء والأرض والماء: التحول إلى سنونو (متن 86) وإلى ثعبان (متن 87) وإلى تمساح (متن 88).

وفي هذا القبر يوجد على سقف كل غرف العبادة الثلاث أدب الموتى، الذي يحتاجه الميت في العالم الآخر. ويجب أن يكون تحت تصرفه ليس فقط في غرفة الدفن، ولكن أيضًا في غرف عبادة القبر، حتى يجده أمام عينيه "في الخروج بالنهار"، فالقبر أصبح مكانًا للخروج والدخول يوميًا. ويخدم (القبر) الجثمان في أنه مَدخل إلى العالم السفلي، الذي يذهب إليه للراحة الأبدية والطمأنينة. أما الروح فيخدمها في تغييرها بين العالمين. وبهذا تشير زخرفة القبر على أنها تأتي على الأسقف بمواضيع خاصة بغرفة الدفن وتمزج مواضيع غرفة الدفن ومواضيع غرفة العبادة على الحوائط. ولقد تأكد لنا في الفصل السابق، أنه بعد زمن العمارنة اختفت المناظر الدالة على الحياة الدنيا مثل صيد السمك والطيور، والصيد في الصحراء، والولائم ومناظر مزاولة العمل، وأفسحت مكانًا لمناظر عبادة الموتى وعبادة الآلهة. ويكون الأمر بعيدًا عن الصواب، أن نرى هنا تعبيرا لاتجاه عكسي عام من الحياة الدنيا إلى الحياة الأخرى. وأيضًا مناظر عبادة الموتى، وحتى توقير الآلهة لا يعتقد المرء أنها في السماء أو في العالم السفلي، ولكنها على الأرض. وتدور هذه المناظر حول شكل القرب من الآلهة، الذي يأمله المرء ليس فقط في الحياة الأخرى ولكن للعبادة في الحياة الدنيا في شكل العيد، الذي يعرض الإطار المطلوب مكانيًا وزمنيًا. ويريد الميت أن يعود يوميًا إلى العالم العلوي في صورة روحه، حتى يستطيع أن يتنزه على طول المدى في كل الأشكال التي يأخذها، وليعبد الآلهة في أماكن العبادة في قبره، وليتقبل قرابينه.

2- العيد والحديقة كملامح لجنة الحياة الدنيا

أ) زيارة المسكن

ويرتبط منظر الخروج بالنهار، كما رأينا، بالرغبة في العودة إلى العالم العلوي، وخاصة إلى أربعة أماكن: القبر لاستقبال القرابين، بيت السكنى لزيارة نسله، الحديقة ليستقر فيها كطائر على شجرة الجميز، وليتنزه في ظلها، وأخيرًا إلى العيد للذهاب أولاً وقبل كل شيء إلى عيد أوزوريس في أبيدوس، وأيضًا إلى عيد سوكر في ممفيس ولعيد الوادي في طيبة حتى يشترك في الموكب مع الأحياء.



صورة رقم 42

الميت يزور بيت سكنه في العالم العلوي – رسم للفصل 132 من كتاب الموتى

وحول زيارة بيت السكنى يدور الفصل 132 من كتاب الموتى، وعنوانه "متن عودة الرجل لرؤية منزله". ويعرض الرسم رجلاً يخطو إلى منزله وعصاه في يده (صورة 42). أما المتن نفسه فيبدو أنه لا يوجد في علاقة يمكن التعرف عليها مباشرة مع هذا الموضوع:

أنا الأسد، الذي يرحل مع سهمه

لقد أطلقت السهم، وقيدت (الفريسة)

أنا عين حورس

لقد وسعت عين حورس في هذا الزمن

ولن يخمن أحد، أن الكلام هنا يدور حول زيارة الميت إلى بيته، أما في نقوش القبر فعلى العكس من ذلك يظهر هذا المنظر في نص واضح. وهذا ما جاء في واحد من متون الموتى كان محبوبًا جدًا في بداية الأسرة الثامنة عشرة:

يقول المرء لك "مرحبًا، مرحبًا"

في بيتك هذا للأحياء(35)

وفي قبر تيانونى Tjanuni بطيبة (قبر رقم 76 في عصر تحتمس الرابع-1420 قبل الميلاد تقريبًا) عُرض صاحب القبر على الحائط الأيمن للمدخل، وهو عائد من زيارته إلى بيته. والنص المكتوب أسفله يفسر هذا المنظر:

الدخول والخروج في مملكة الموتى

دون أن ترد على بوابة دات

والتحول تبعًا للرغبة

لزيارة عائلته الحية(36)

وفي نقوش أخرى في نفس القبر يعبر عن هذه الرغبة بكلمات مماثلة مرة أخرى:

الخروج كروح حية

دون أن يرد على بوابة دات

لزيارة بيت أحيائه

كما كان يفعل عند وجوده على الأرض[37]

وفي نص آخر في قبر من عصر تحتمس الثالث، يتمنى الميت:

فلتفتح روابي مملكة الموتى

حتى ترى نغم الأحياء ثانية؟

و لتسمع أنغام الغناء والموسيقى

في منزلك (الخاص؟)[38] **في هذا البلد**

و لتكن حاميًا لأطفالك

دائمًا وأبدًا[39]

وعلى تمثال جماعي لمجموعة من الناس في الأسرة الثامنة عشرة يتضرع ميت:

فلتخرج كروح حية ولتفتح الروابي

في يوم صراع الأرضين[40]

ليُرى بيته بيت الأحياء

كما كانت عادته على الأرض[41]

وبهذه الأمنية للعودة إلى بيت سكناه، يرتبط أيضًا التصور القديم جدًا لروح الأجداد كحام لعائلته، وهو تصور يقوم على رسالات الموتى، ومن ثم كان التفكير أن الميت يمثل في الحياة الأخرى ذويه الباقين أمام ساحات محاكم عالم الآلهة السفلي. وآنذاك ظهرت فكرة الدخول والخروج والعودة إلى العالم العلوي، وهذا ما جاء في نقوش دعامة باب قبر باسر في ممفيس:

فلتستقر في مواقعك في جبال الغرب (القبر)

فلتثقل على أعدائك، ولتسمع توسلات

الأطفال والخدم في بيتك[42]

وفي الناحية المقابلة نجد نقوشًا مماثلة:

فلتدخل ولتخرج أينما تريد

دون أن تحبس روحك

وعندما تُدعى فلتأت في الحال

لتزر بيتك على الأرض

وحتى في بعض قبور طيبة في الدولة الحديثة عرضت مثل زيارات صاحب القبر هذه لبيته. ونركز هنا على رؤية واسعة لصورة الفصل 132 من كتاب الموتى، ليصبح واحدًا من أهم مصادرنا عن عمارة المساكن في الدولة الحديثة[43]. وتدور تلك العروض غالبًا حول مناظر من حياة صاحب القبر، وعلى سبيل المثال في قبر طيبة رقم 23 من عهد مرنبتاح (حوالي 1220 قبل الميلاد)، تعرض زيارة صاحب القبر لبيت سكنه، وألحق به النص التالي:

فلتدخل إلى بيتك المعمور

بحيث تفرح وتهلل

ولتستقبل منحة الملك

في أن تخرج مبرأ

وآمون ورع يحميانك يومًا فيوم

الشجاعة تطرد أعداءك

وخنسو في طيبة حام لجسدك

والقمر يجعلك سليما يوما فيوم.

وليعطوك في الغرب عمر الشيخوخة

لأنك مفيد <آخ> قوى لقرينهم[44]

هذه هى الكلمات التي رحبت بها قرينة صاحب القبر العائد، ولكنها تدل بوضوح على الشخص الحي، وليس على الشخص الميت. وعلينا أن نفترض أن هذه المناظر تتأرجح بين الحياة الدنيا والحياة الأخرى، وأن صاحب القبر رسم هذه المناظر في وجوده الأرضي، لأنه كان يتمنى لو استطاع معايشتها كميت متجلٍ دائمًا.

ب) زيارة الحديقة

والدور الأكثر أهمية عن دور البيت الذي يسكنه الأحياء تلعبه زيارة الحديقة التي نقابلها في أمنيات الموتى في الدولة الحديثة. والنص التالي دعاء موجه لأوزوريس يمزج هذين المنظرين:

أريد أن أدخل وأخرج لأرى أهلي

ولأتنزه على القناة الموصلة لبركتي

ولتجلس روحي على تلك الجميزة

ولأنتعش في ظلها وأشرب من مائها(45)

وعلى دعامة في قبر أمنمحب رقم 85 (Cd) في طيبة، عرضت مثل زيارات صاحب القبر هذه في حديقته. وفي النص الملحق جاء ما يلي:

الخروج إلى المدينة لرؤية آمون

ولأستقبل تلألؤ نور قرص شمسه.

وليصحو القلب في الرواق الغربي،

الدخول والخروج وسط بركة حديقته

وليرطب القلب تحت أشجاره.

لإنجاز عمل إلهة الحقل (؟) .... لنوارته،

وشرب الماء من بركة طيوره،

وليشم زهرة اللوتس وليقطف البراعم

المتوفي ن[46]

والنص التالي المنتشر في عدة صيغ في الأسرة الثامنة عشرة يمكن النظر إليه كتعبير تقليدي لهذه الأمنية:

الدخول والخروج إلى قبري

حتى أنتعش في ظله

وأشرب ماءً من بركته كل يوم

وتنمو كل أعضائي

ليضمن لي حابي وفرة الغذاء والقرابين

و الخضراوات في وقتها.

و لأتنزه على ضفاف بركتي

يومًا فيوم دون توقف[47]

فلتستقر[48] **روحي على فروع الأشجار التي زرعتها**

و لأنتعش تحت فروع جميزتي

و لآكل من الخبز الذي يعطونه[49]

في هذا النص وصفت الحديقة بألوان الجنة، مثل حقول البوص والقرابين التي يسعى إليها الميت في نصوص التوابيت، باعتبارها مكانا للإنعاش ووفرة الغذاء الخالد. وهنا يدور الحديث بوضوح حول حديقة في الحياة الدنيا، بناها صاحب القبر بنفسه، لا حول مكان في الحياة الأخرى. ولنسمع بعض الأمثلة الأخرى لهذا المنظر في نقوش الأسرة الثامنة عشرة:

فلتتنزه كما تحب

على ضفاف بحيرتك الجميلة

ويسر قلبك في حديقة أشجارك

عندما يتحقق لك انتعاش تحت أشجار الجميز

ويسر قلبك في نون[50]

ووسط عيون الماء التي بنيتها

دائمًا وأبدًا[51]

التحول إلى روح حية

آخ، فليحم فوق نبتة أشجارك

فليستقبل ظل جميزته

وليسترح (snḏm) في زاوية بركته

حتى تبقى تماثيله في منزله

وليأخذ ما أعطى على الأرض

حتى يستقر جثمانه في غرفة الدفن[52]

عن أي بركة حديقة يدور الحديث؟ هل بنى صاحب القبر في حياته مثل هذه الحديقة؟ هل هى ملحقة ببيت سكنه، بحيث يمكن للمرء أن يتصور أنها ڤيلا وسط الخضرة؟ أو أنها بنيت مستقلة عن بيت سكناه في الريف؟ أو كحديقة ملحقة بالقبر؟ الواقع أن حديقة القبر هذه، تطابق الحديقة الموصوفة في أمنيات الموتى، وهذا ما أثبتته الآثار بالفعل: في الساحة الأمامية لمعبد الموتى لأمنحوتب بن حابو، في مدينة هابو (صورة 43)، تعرض حديقة القبر المثالية، كما وصفت في النصوص، ولكنها في أغلب الأحوال تحققت بالإشارة إليها فقط[53]. وفي وسط الساحة الأمامية يوجد حوض مربع (طول ضلعه 26 مترًا) تحيط به عشرون شجرة (يعتقد أنها شجر جميز)، وفي الحوض وجدت بقايا أسماك. ويدل النص التالي في قبر من عصر الرعامسة بوضوح على مثل حديقة القبر هذه، وهي حديقة كان يمكن تحقيقها في هذه الحالة دون شك وأيضًا في معظم الحالات بشكل رمزي:

ليتسع منزلك الموجود على الأرض

في منطقة أحمس – نفرتاري[54]

فلتخضر أشجارك ولا تجف

ولتستقر على فروعها

وليمتلئ جدولك، دون أن يتخلى عنك

ولتطهر نفسك بالماء، بحيث... حلق...

ولتتنزه فوق بركتك في أوقاتك المعتادة

وليجدف المرء بك فوق الماء، الذي حفرته

و لتصد أوزه – rꜣ وأسماكا في الشبكة

و لتجلس على بركة سمكه[55]

ولتصنع مركب – نشمت من خشب جميزتك

ولتجهز قرابينك من ثمارها– pr.t

وثمارها -jšd لكل قربان

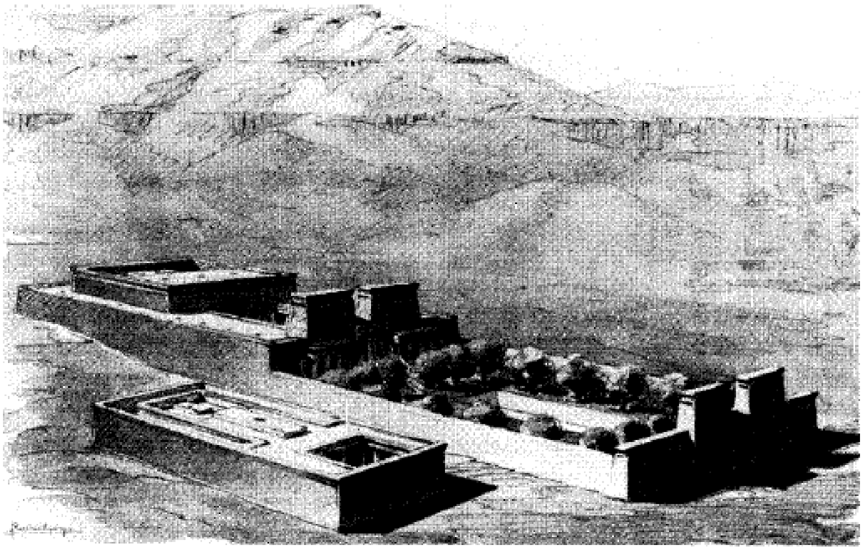
وثمارها المجففة كانت لك كحصاد الصيف

وخبزها كان لك كحصاد الشتاء

والدوام والشفاء عندك

و.w b3 قضت على أعدائك مثل رع (قضى على أعدائه)

و يقول المرء: لك ينتمي.سيد المتجلين(56)



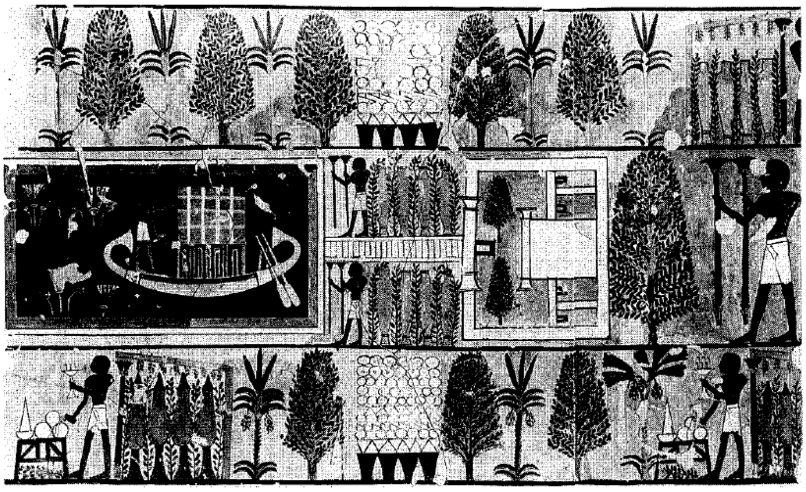
صورة 43

المعبد الجنائزى لأمنحوتب بن حابو ذي الحديقة – إعادة تصميم.

طيبه 1280 قبل الميلاد تقريبًا

والتعبير "في منطقة أحمس – نفرتاري" لا يقصد به سوى القبر، لأن المنطقة المذكورة هى جزء من مدافن طيبة. وهكذا يجب أن تنتمي الحديقة الموصوفة إلى هذا القبر. وهنا لا تخدم البركة فقط للإنعاش والإمداد بالسمك والطيور، ولكن للرحلات المائية المقدسة. ومركب نشمت – الذي يجب أن يصنع للميت من جميزته – هو مركب شعيرة ينتمي إلى أسرار أوزوريس في أبيدوس، وربما يقوم الميت في بركة حديقته برحلة رمزية إلى أبيدوس. وبالنسبة لي فإن النص

هو أكثر نصوص متون الموتى في الدولة الحديثة إسهابًا في معالجة موضوع الحديقة. وفي معالجة التنزه في حديقة البركة، ويلفت النظر، ارتباط هذا الاستمتاع ارتباطًا وثيقًا بفكرة الإمداد[57]. وحديقة البركة هى بالدرجة الأولى مكان للوفرة، مكان لمصدر غذاء لا ينضب. وهذه الصفة تشترك فيها البركة مع الجنة المصرية، وحقول البوص والقرابين. وتظهر المناظر في القبور، أنه في مثل حديقة البركة هذه تتم أيضًا رحلات بمراكب. وتظهر مثل هذه المناظر المعروفة بـ "احتفال الموتى في الحديقة" في قبور طيبة وممفيس في ارتباط سواء مع الدفن أو مع الأعياد المختلفة[58]. وطراز القوارب المستخدم هنا هو دائمًا مركب نشمت. ومن ثم تكتسب الحديقة صفة مقدسة واضحة، ورغم أنها مكان في الحياة الدنيا وليس في الحياة الأخرى، مثل حقول البوص والقرابين، فإنها مكان مقدس تقام فيه الشعائر وتكون الآلهة المهمة للميت حاضرة فيه.



صورة رقم 44
الشعائر في حديقة البركة – رسم في قبر نخت - مين – طيبة رقم 87 – 1430 قبل الميلاد تقريبًا

وبالفعل توجد مناظر صاحب القبر من الأسرة الحادية عشرة في حديقة البركة، ومعها ملحق كتابي:

طيور مما جلبته لك إلهة الحقل

خضروات طازجة مما أحضره لك حابي[59]

وفي متن منتشر في القرن الثامن عشر لتقديم الماء يتمنى الميت:

عليك أن تعبر القناة / النهر وتجتاز الخضرة الكبرى

وفخذ ثور في فمك

(فلتأت إليك) إلهة الحقل بسمكها

وسيدة صيد السمك بأوزاتها[60]

وإلهة الحقل وحابي (فيضان النيل) أو "سيدة صيد السمك" هما تشخيص للخصوبة والإمداد ولعرض ملمح الجنة المهم في أعين المصريين: وفرة الغذاء والإمداد الخالد الذي لا يفنى للميت. ويبحث المصري عن أساس لخلود حياته قبل كل شيء في الحياة الأخرى؛ والآن في الأسرة الثامنة عشرة، يبحث عنه في الحياة الدنيا، في عالم الأحياء الذي يأخذ بذلك ملامح الجنة.

ويمكن توضيح تغيير المعنى هذا، أو تحويل الحديث بين الحياة الدنيا والحياة الأخرى بتفصيل: في شكل إلهة الشجرة. ففي نصوص الأهرام وبعد ذلك في نصوص التوابيت تبدو إلهة الشجرة كقيمة أخروية مطلقة في شكل شجرة جميز، يصل إليها الميت، ويريد أن يحيا تحت فروعها من الغذاء الخالد[61].

وفي أمنيات الموتى في الأسرة الثامنة عشرة توجد شجرة الجميز على العكس من ذلك، فهي الشجرة التي يريد الميت أن يتنزه أسفلها في شكل روح[62] – في حديقة دنيوية tp tȝ:

التحول إلى روح حية

نافع، فليحم على نبتة شجرته

وليستقبل ظل جميزته...[63]

فلتستقر روحي على فروع الأشجار، التي زرعتها

لأنتعش أسفل فروع جميزتي

وآكل من الخبز، الذي تعطيه[64]

ولأتنزه على ضفاف بركتي

يومًا فيوم دون توقف

ولتستقر روحي على فروع نخلتي[65]

وليسر قلبك في حديقة أشجارك

ولتنتعش أسفل جميزتك[66]

وتتحدث هذه النصوص بوضوح تام عن شجرة من الحياة الدنيا، وليس عن الآلهة الشجرة، وهذه الشجرة ليس لها صفة إلهية ولكنها دنيوية حقيقية، ونعرف هذا من ضمير الملكية "جميزتك" للتأكيد على ذلك. وتمثل الأسرة الثامنة عشرة ذروة الاتجاه الدنيوي في عبادة الموتى كما رأينا، وهو الاتجاه الذي بلغ أوجه في زمن العمارنة. واستمر موضوع الحديقة بعد ذلك في عصر الرعامسة. وتتحدث نصوص الرعامسة عن شجرة جميز دنيوية حقيقية أيضا، ولكن تظهر فيها الآلهة الشجرة الكبرى بوضوح:

ولأتنزه في "بركة قناتي"

ولتجلس روحي على تلك الجميزة

ولأنتعش في ظلها وأشرب من مائها[67]

ومن الواضح جدا هنا أيضا أن الكلام عن حديقة البركة في الحياة الدنيا[68]. وفي الوقت نفسه كانت الإشارة إلى الإلهة الشجرة واضحة جدًا، ولا سيما في التعبير "تلك الجميزة". وتبدو حديقة البركة ليس كمصدر للإمداد والإنعاش فحسب، ولكن أيضًا كمكان لمقابلات الأعياد ومن ثم كمكان ديني. ولقد أظهرت نصوص الرعامسة هذا الملمح، فهى لا تنقل الحدث إلى الوراء في العالم الآخر، ولكنها تعبر عن المغزى الديني لأحداث الحياة الدنيا. وشجرة الجميز الحقيقية لحديقة القبر تصبح الآن شكلا ظاهرا، وهذا يعنى بالمصري: لـ "اسم" الإلهة نوت. ولقد صورت الإلهة الشجرة دائمًا في قبور ما بعد زمن العمارنة وزمن الرعامسة. وفي الكتابة الملحقة في قبر الوزير باسر (نصوص الموتى 106) على سبيل المثال جاء الآتي:

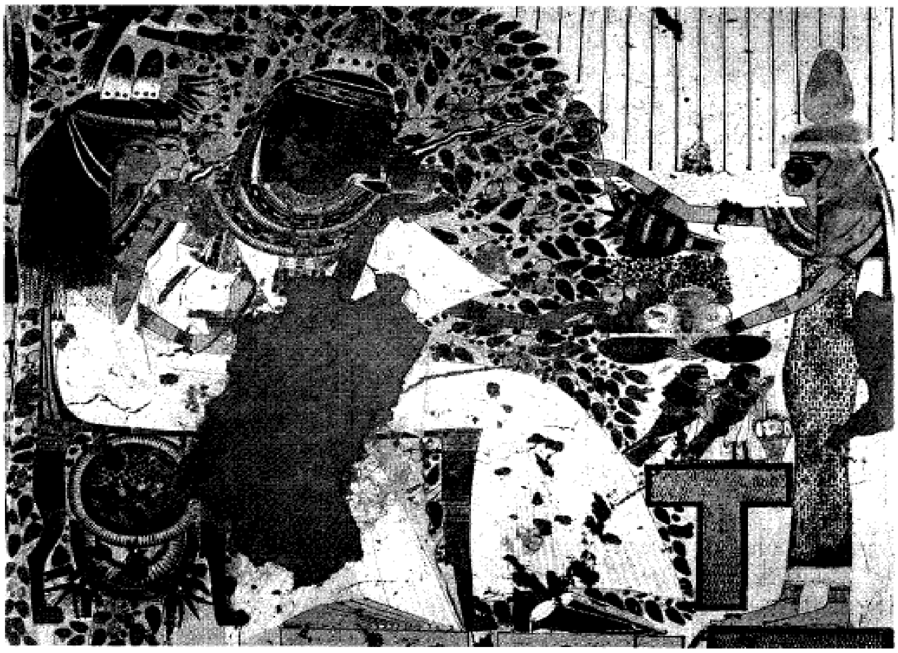
نوت، العظيمة قوية الشفاء

في اسمها "الجميزة"[69]

ويتجه أمنمويي (نصوص الموتى 41) إليها بالصلوات الآتية:

تفضلي، حتى تحوم روحي على أشجارك

وتجلس في ظلك وتشرب من مائك[70]



صورة رقم 45

صاحب القبر وزوجته في ظل الإلهة الشجرة

رسم في قبر وسرحات – طيبة رقم 51 – 1300 قبل الميلاد تقريبًا

ومن ثم تصبح حديقة القبر، والحياة الدنيا بوجه عام، التي يريد الميت أن يعود إليها مكانا مقدسا. وهكذا يفهم المرء أيضًا بوضوح لماذا أصبح بناء القبر شيئًا "مقدسًا"، ذلك أنه بات مكانًا في الحياة الدنيا للقرب من الآلهة.

ج) الاشتراك في الأعياد الكبرى للإلهة

عندما يستطيع المرء أن يفهم الحديقة على أنها مكان في الحياة الدنيا للتقرب من الآلهة، لأنها تأخذ في الخيال المصري ملامح أكثر قوة للجنة، فإن هذا يسرى بمعنى أشد وأكثر وضوحًا على الأعياد. وفي ثقافة أعياد الدولة الحديثة تظهر قدسية الحياة الدنيا في أوضح صورها. وتبعًا للتصور المصري يزول خلال الأعياد التناقض بين الحياة الدنيا والحياة الأخرى أو يكتسب على الأقل شكلا آخر، أكثر وضوحا[71]. فالإله يظهر للبشر، وتُزار قبور الموتى ويُضم صاحب القبر إلى أحداث الأعياد. هذا الاتحاد يتم في إطار زمني ومكاني أو بالأحرى في الأعياد: في الأوقات المقدسة للأعياد وفي المجال المقدس للمدينة. وحول هذه الفكرة التي تعود إلى الدولة الوسطى و"أسرار" أوزوريس في أبيدوس، تطور شكل جديد لثقافة الأعياد وعقيدة الموتى أيضا، وهيمن في الدولة الحديثة على كل مكان. وشكل العيد جزيرة أخروية داخل الحياة الدنيا. ومن ثم وبهذا المعنى فإن مفهوم "الأسرار"، الذي تأصل لأعياد أبيدوس، كان منطقيا تمامًا.

ولأول مرة نعرف في الدولة الوسطى عن إقامة أعياد الآلهة الكبرى من نقوش عن حياة أمراء الأقاليم والموظفين الكبار[72]. وترتبط أمنيات الموتى للاشتراك في الأعياد بعد الموت فقط، مع ما يسمى بأسرار أوزوريس في أبيدوس[73].

فليرحل مع الإله العظيم

في موكب الآلهة إلى پـقير(74)

فليرحل إلى عيد التبرئة الأكبر

في جماعة الإمداد في العالم الآخر في أبيدوس (jmꜣ ḫw)(75)

وتجد هذه الأمنيات تعبيرها المهم والحصري فيما يسمى بـ"عبارات أبيدوس"، التي تقابلنا في الدولة الوسطى بعده تنوعات(76). والصياغة التالية توجد على شاهد حامل الأختام ميري (اللوﭬر رقم 3) من عام 9، لسنوسرت الأول:

1- الوصول والترحيب في أبيدوس:

فلتمتد الأيدي له ممتلئة بالقرابين

في أعياد الجبانة

معًا في معية أوزوريس

فليجليه العظماء في "أبو صير"

والمحكمة بملحقاتها في أبيدوس

فلتفتح له الطرق التي يسعى إليها

في سلام، في سلام

وليرفعه سكان تا ـ ور

وكهنة النسيج للإله الأكبر

2- الاشتراك في رحلات مركب ـ نشمت:

فلتمتد له الأيدي في مركب ـ نشمت:

على طرق الغرب

وليتمايل المجدفون في مركب ـ المساء

وليبحر في مركب ـ النهار

وليقال له "مرحبًا"

من الكبار في أبيدوس

عندما يعبر مع الإله الأكبر إلى رع - پقير

ويحتفظ مركب ـ نشمت الكبير باتجاهه

إلى أعياد الجبانة

وليجليه ثور الغرب

وليساعده بمجاديفه

3- الاشتراك في الشعائر الليلية لأعياد حاكر (Haker):

فليستمع إلى التهليل من فم تا – ور Ta-wer

في عيد "حاكر Haker" **في مساء النوم**

في نوبة حراسة حورس"Schen" **الليلة**

4- التجلي في أماكن الميلاد – مسخنت[77]):

فليتجول في الطرق الجميلة إلى المصب في الأفق الغربي في حي إعطاء القرابين

و إلى طريق بوابة "المجد العظيم"

و ليجليه خنوم وحقت[78]

و الأجداد الذين نشأوا قبل ذلك

في أماكن الميلاد (مسخنت) الموجودة في أبيدوس

و التي خرجت من فم رع نفسه

كما قدست أبيدوس (منها؟)

5- إمداد القرابين في أبيدوس:

فليعطوه قرابين طاهرة مع أتباع أوزوريس

وليهتف له سكان تا – ور

وليرفع أوزوريس مكانته

أمام الكبار في البلد المقدس

وليكن لديه زيادة في القرابين والطعام

ووفرة في غذاء أوزوريس

في عيد واج وعيد تحوت

في عيد "براند"، وعيد بداية العام

وفي الأعياد الكبرى للرحيل الأول والكبير

وفي كل الأعياد التي تقام للإله الأكبر

وليمد كاهن -Mḥwn يده إليه

بقرابين الإله الأكبر

وليجلس على يمين أوزوريس

على رأس النبلاء الشرفاء

وليصل إلى جماعة الإله

وليتبع الإله في كل الطرق الطاهرة في البلد المقدس

وليستقبل القرابين على مائدة القرابين العظيمة

كمؤنة يوما فيوم

وعلى شاهد في إدفو[79] تظهر صياغة مختصرة لهذا المتن في ضمير المخاطب:

فلتسافر على بحيرات السماء

وتتحرك في الأفق

ولتزود مع ذوي الوفرة

ومن يعطونه في حي القرابين

وليجليك الكبار في "أبو صير"

في منزل سيد أبيدوس وملحقاته

ولتفتح لك الطرق، التي تسعى إليها

في سلام إلى حي القرابين

وليقال لك "مرحبًا"

من إلهة الجبانة

فلتمد لك الأيدي في مركب نشمت (في) أفق الـ...

ولتتأرجح الدفة في مركب الليل

وتبحر في مركب النهار

ودون هذا النص الطويل وتاريخه؛ لن يستطيع المرء تقويم معنى موضوع "الاشتراك في الأعياد" في عقيدة الموتى في الدولة الحديثة تقويمًا صحيحًا. وكثير من الشواهد التي قام عليها هذا النص – ولكن ليس كلها – وجدت في أبيدوس، كما جاء عدد كبير من طيبة وأماكن أخرى. ومن هذا يُستنتج أن المكانة الكبرى، التي احتلتها أبيدوس وشعائر أعيادها، لا ترجع بالضرورة إلى مكان عرض النصب التذكاري ووظيفته، ولكنه يعكس المعنى المركزي المصري الكلي، الذي يأخذه موضوع "أبيدوس" في عقيدة الموتى للزمن. وبالضبط استمر هذا الدور في شواهد الدولة الحديثة من خلال موضوع الاشتراك في الأعياد، وامتد إلى مراكز دينية أخرى، حيث استمرت الأولوية لأبيدوس كما كان الأمر من قبل.

ويعود الفضل في معرفة (تطور) مسار الأعياد إلى إقر– نفرت الذي كان موظفا كبيرا في عهد سنوسرت الثالث، الذي أرسله بتكليف منه إلى أبيدوس ليهتم بترميم معبد أوزوريس، والإعداد لأعياد أبيدوس، وطبقا لهذا ضمت احتفالات الأعياد الأقسام الأربعة التالية[80]:

1) موكب الإله وب- واوت ("فاتح الطرق")

نظمت موكب وب– واوت عندما هب ليدافع عن أبيه. لقد رددت هؤلاء المتمردين على مركب – نشمت، وطرحت أعداء أوزوريس أرضًا[81].

ويعرض وب- واوت كابن آوى واقفًا على علم رفع في مقدمة حملات الملك في الحملات السابقة، "لتفتح له الطريق". وهنا يكون وب- واوت شكل لظهور "حورس المنتصر: الذي يمثل أباه ويطرح أعداءه أرضًا. ورد المتمردين يتصوره المرء كنزال، ولهذا يشير إلى هيرودوت، الذي حكى عن عروض النزال الشعائرية في بابرميس. وهذا يبدو غير معقول للأزمنة الأقدم، فطرح الأعداء أرضًا شعيرة تتكون من سرد أفعال مرافقة مثل سوء المعاملة وحرق الأشكال الشمعية أو "تحطيم الجرار الحمراء"، أو أيضًا الذبح الشعائري. ولا يصف إقر - نفرت العيد على مستوى إتمام الأفعال فعليا، ولكن على مستوى "تفسيرها الديني" (الفصل الخامس عشر).

2) "الموكب الكبير" في مركب – نشمت:

نظمت الموكب الكبير ورافقت الإله في ذهابه. وجعلت سفينة الإله ترحل، وتحوت جعل الرحلة تمضي. وجهزت المركب "الظاهرة في ماعت" لسيد أبيدوس بقمرته، وثبت تاجه. وكم كان موكبه إلى حي أو - بقير جميلاً، لقد عالجت طرق الإله لقبره على رأس أو – بقير[82].

هذا هو موكب جنازة أوزوريس بالضبط، الذي يشترك فيه حتى بعد الموت مزين بـ "إكليل التبرئة" وأن يسافر على مركب – نشمت، وهو أسمى هدف. هكذا يتمنى المرء للميت في متون الموتى للدولة الوسطى:

فليرحل إلى هناك مع الإله الأكبر

وفي عبور الإله إلى رع – بقير

فليتبع مركب - نشمت في رحلته

في أعياد الجبانة[83]

3) ليلة "حورس المقاتل": عيد حكر

دافعت عن وننفر في يوم القتال الكبير. وطرحت كل أعدائه أرضًا على كومة الرمل في Nedy.t[84].

وهنا أيضًا يفكر المرء في النزال، الذي يصاحب موكب الإله إلى أو – بقير، وتخبر نقوش أخرى عن النزال الشعائري في أبيدوس بوجه خاص:

أنا واحد على رأس المقاتلين

لقد هللت....

عندما قتل حورس ذوى القلب المنهك[85]

لقد قدت العمل في المركب

وضربت ذلك، الذي ظهر ضد جلالته[86]

فلتمسك الحبل في مقدمة سفينة الإله

عندما تعبر من تا - ور إلى أو – بقير

فلتهلل هناك مع أتباع حورس

عندما انهزم الأعداء له(87)

وتفسير هذا الحدث يجب البحث عنه في مكان آخر، فمع "يوم القتال هذا" يشير إلى النزاع بين حورس وست. وهنا يدور الكلام حول جزء الأعياد الذي سمى في نصوص أخرى "ليلة حورس المقاتل" أو أيضًا "ليلة أعياد حكر" (انظر صفحة 406)، هذه الليلة تماثل في عبادة الموتى "ليلة التبرئة" (الفصل الثاني عشر)، التي يتم فيها بعد إتمام التحنيط محاكمة الميت. وفي هذه الليلة تتم ليلة الحراسة، وبالتأكيد في شكل "نوبة الحراسة":

فليسمع صيحات التهليل في فم تا – ور

في عيد حكر في ليلة النوم

والحراسة الليلة لحورس المقاتل(88)

4) الموكب إلى معبد أوزوريس:

أمرت، أن يذهب مع الموكب إلى داخل مركب – نشمت الكبير؛ فهو يحمل جماله. لقد وسّعت قلب صحراء الغرب، لقد جعلتهم يهللون في صحراء الغرب، عندما رأوا جمال مركب نشمت، بعد أن رسا في أبيدوس، لإحضار أوزوريس خنتي إمنتيو إلى قصره (في المعبد). ورافقت الإله إلى بيته. واكتملت طهارته، واتسعت مواضعه. وفككت العقد في(89)...

والجزء الأخير من العيد يتمثل في عودة الإله إلى المعبد. وكما نقابل الرحيل إلى أو – بقير كموكب للجنازة والليلة المقضية هناك كـ "ليلة التبرئة"، تفسر العودة كانتقال للمبرأ والمنتصر ثانية أوزوريس إلى قصره.

وعلى شاهد لسيدة من الدولة الوسطى يوصف اشتراكها في عيد أبيدوس بالعبارات الآتية:

فلتذهب إلى أبيدوس

في ذلك اليوم، الذي لم يفصح عنه

فلتدخل المعبد وتنظر إلى الأسرار

فلتدخل إلى مركب نشمت

وتعبر النهر في سفينة الإله

وليخرج المتوفى ن من حقول رع

ونبتة عنخ – إيمي على عينيها، وأنفها، وأذنيها:

ونباتات znw- **على جسمها**

بعد أن ألبستها تايت Tajit

وبعد أن أعطتها رداء حورس العجوز

في ذلك اليوم، عندما أمسك تاج wrrt-

وأنفك ملك لك، وعيناك ملك لك يا أيها المتوفى ن!(90)

وترجع قدسية أبيدوس إلى عصر الوسيط الأول، عصر ما بعد سقوط الدولة القديمة وفترة توجه ثقافي جديد عميق الأثر، يعود بدوره إلى ما قبل الدولة القديمة وإلى أقدم المدافن الملكية المصرية، وتحويلها إلى مدينة موتى مثالية، ومن ثم مركزًا لعقيدة الموتى، حيث يتواصل العالم السفلي والعالم العلوي بطريقة سرية. إذن فقدسية أبيدوس هى شيء يعود إلى أكثر من ألف عام. وفي الدولة القديمة كان هذا المركز هو ممفيس مع مقر مدافنها الممتد إلى حافة الصحراء الغربية. وهنا كان سوكر هو إله الموتى، واسمه ما زال يرن في مكان اسمه "سقارة". وبنهاية الدولة القديمة اختفت أيضًا مؤسسة مقر المدافن، وتوقفت شعائر الأهرامات، وتلتها أبيدوس بأسرارها، والتي لم تكن شيئًا آخر سوى شعائر الدفن الملكية السنوية المكررة في عصر الأهرامات والمنقولة إلى مستوى الآلهة. وفكرة ووظيفة "مدافن المقر"، التي توفر عبر قبر الملك وعبادة الموت الخاصة به قربًا من الإله لكل الموظفين المدفونين فيه، ونقلت إلى المدافن القديمة جدًا في أبيدوس بقبور ملوك العصر الثيني وجعلت من أوزوريس السيد الملكي و"الإله الأكبر" لهذه المدافن(91). ويسري نفس الشيء على عيد سوكر، أكبر أعياد مدافن ممفيس، وهو يعود أيضًا إلى شعائر الدفن في عصر الأهرامات، ومن ثم تظهر نفس التركيب الأساسي مثل أسرار أوزوريس في أبيدوس: "التحنيط" ويحتفل به في شكل تجهيز يمتد لثمانية أيام للمومياء الحبة"(92)، نوبة الحراسة الليلة (في أبيدوس ليلة عيد "حكر"، وفي ممفيس ليلة أعياد Nṯry.t) وموكب الدفن (في أبيدوس الرحلة المائية لمركب نشمت، وفي ممفيس "الموكب حول الأسوار" في مركب حينو).

وفي الدولة الحديثة عندما اكتسبت ممفيس مرة أخرى أهمية كبرى، ارتفعت أيضًا أهمية عيد سوكر كعيد للموتى على مستوى البلاد[93]. كما طالبت طيبة بنفس القيمة أيضًا لعيد موتاها "العيد الجميل لوادي الغرب"، ومن ثم بدأت الرغبة في الدولة الحديثة تمتد إلى الاشتراك في أعياد أخرى، وخاصة في نصوص طيبة إلى عيد الوادي[94]. ومنذ عهد أمنحوتب الثالث إلى عيد سوكر أيضًا[95]. وفي قبور العمارنة كانت الأمنيات من مثل هذا النوع لا يمكن التفكير فيها، لأن الأعياد والآلهة التي ترتبط بها، قد ألغيت[96]. فهنا يكون القرب من الملك هو الذي حل محل قرب الآلهة في الأعياد:

فلتقم لى جنازة جميلة تبعًا لتعليمات رع لك، في بيتي، الذي

خصصته لي لأسكن فيه في جبال أخت – آتون، مواقع

الممدوحين.

فلأسمع صوتك العذب في منزل بن بن

عندما تفعل، ما مدح أبوك آتون به[97]

وفي نصوص ما بعد العمارنة وعصر الرعامسة امتدت أمنية الاشتراك في الأعياد إلى عدد كبير من الأعياد والمراكز الدينية، ويبدو أن أسسا قد سنت آنذاك للأعياد الكبرى التي كان الميت يريد أن يشترك فيها بعد الموت. وفي الأبيات الأولى من النص التالي ربط بين منظر التحول والرغبة في الاشتراك في الأعياد:

فلأرحل في اتجاه الشمال إلى "أبو صير" كروح حية

وإلى الجنوب إلى أبيدوس كصقر

فليخصص لي مكانٌ في مركب ـ نشمت

في يوم عيد واج

ولآكل حزمة من نبات خسيات Chesait

في صباح عيد نحب ـ كاو

ولأتبع سوكر ببصل حول عنقي

في يوم عيد نتريت

ولأعطي شعلة في الموقع

بجوار سيد إمحت Imhet

ولأستقبل قرابين في بداية الفيضان

في صباح عيد رأس السنة

ولتحضر إلى سفن ملأى بالقرابين

في يوم عيد تياحت Tjahet **(؟)**

ولأستقبل قرابين في ليلة طعام المساء[98]

ولأتبع وننفر في رو ـ ستاو

في عيد مركب ـ نشمت

ولأكن قائد الدفة لقارب الإله

في يوم الموكب إلى "أبو صير"

وليعطني المرء حزمة من نبات خسيات

في صباح عيد نحب كاو

ولآخذ قلادة القيشاني في عيد سخمت

ورداء من القماش الأحمر[99]

وأوضح صلوات أوزوريس هى الصلاة المقتبسة في قبور باسر (نصوص الموتى رقم 106)، وتيا Tjaii (نصوص الموتى 23) وحق ماعت رع نخت (نصوص الموتى 222)[100]. وهى تظهر الارتباط الداخلي بين مواضيع استقبال القرابين، والعودة إلى الأحياء، والتنزه في الحديقة والاشتراك في الأعياد:

فليُخصص لى مكان في مركب – نشمت

في يوم عيد واج Wag

ولأكن قائد الدفة لقارب الإله مثل أتباع حورس

فلتخرج روحي وتحُم على الأرض،

عندما ينادي اسمه

فلأخرج وأدخل لرؤية أهلي

ولأتنزه قرب "قناة بركتي"

ولتجلس روحي فوق تلك الجميزة

لأنتعش في ظلها وأشرب من مائها(101)

ولأتبع وننفر إلى أو - پوكه Poqe

في اليوم الجميل لمركب نشمت

فلأستقبل...

في يوم رو – سيتاو

ولأتبع مركب – حينو ببصل حول عنقي

مثل كل الأحياء

ولآكل كعكًا من نبات خيسيات Chesait

في يوم عيد نخب كاو

ولأحمل قلادة القيشاني ورداء من القماش الأحمر

في عيد سخمت

ولأستقبل طعام القرابين في بداية الفيضان في صباح رأس السنة

وليُنادى على اسمي حتى يجدوه

في يوم تنصيب عمود چد[102]

والأشكال التقليدية، التي كان يجب أن تخدم أمنية الاشتراك في الأعياد الكبرى، كانت صورًا ونصوصا تستحضر الميت إلى مراكز أحداث الأعياد. ولقد أثبتت فروكه پومپنماير Frauke Pumpenmeier في أبحاثها عن " Extrasepulkralen Schabti – Depots مخازن شبتي الموجودة خارج القبور"، أن أشكال الموتى التي لم نجدها في القبر ولكن في أماكن أخرى تفضل أن تكون مرتبطة بأسرار أوزوريس وسوكر ومواكب الأعياد الكبرى[103]. وقد استطاع شتفان زايدلماير Stephan Seidlmayer أن يظهر أن الرسومات الكثيرة الموجودة في جزيرة إلفنتين وما جاورها تتزايد في المواضع المرتبطة بأحداث الموكب (العيد) في عيد ساتت[104]. كما أن صور رحلات أبيدوس في قبور طيبة قصد منها تمكين الميت من الاشتراك في أسرار أوزوريس، فهى تدل على شعائر مع نماذج سفن وأشكال موتى تتم بها هذه الرحلة رمزيًا (لهذا انظر الفصل الثالث عشر).

وكان من المناظر التقليدية لموضوع الاشتراك في الأعياد هذا، النداء على الاسم "والعثور عليه". ومكان العثور هذا هو غالبًا قائمة. وعلى المرء أن يتخيل، أن العادة الشائعة في الأعياد الكبرى للمدافن آنذاك كانت حمل قائمة بأسماء أصحاب القبور المشهورين والمناداة على أسمائهم، وربما يرتبط هذا بزيارة قبورهم، وبهذه الطريقة يتم دمج الموتى في أحداث الأعياد، التي يحتفل بها الأحياء مع الأموات[105]. ومن يحج في حياته إلى هذه الأعياد ومن يسمح

له بلعب دور خاص فيها، يمكن كتابة اسمه في هذه القائمة، التي تؤكد اشتراكه في الأعياد إلى الأبد، ويمكن للمرء أن يعتقد أن هذا التسجيل له معنى استهلال بدائي للإدخال إلى جماعة الأعياد الدائمة للإله. ومن ثم يصبح العيد بهذه الطريقة وسيطًا لميزة في الحياة الأخرى نالها في أثناء حياته، بالضبط كما وصل لنا من أسرار أورفيس وإليوسين (orphischen eleusinischen). وللمرة الأولى يبدو أن المؤلفين اليونانيين يتمسكون بالارتباط المدعى بين الأعياد المصرية والأسرار اليونانية في نقطة مركزية. فالعيد يضم بالفعل في الحياة الدنيا مجالاً من الحياة الأخرى، يأمل الميت أن يستطيع العودة إليه من العالم الآخر.

كما تخبرنا أيضًا هذه النصوص عن الدور الخاص، الذي يريد المرء أن يلعبه في هذه الأعياد، وعلى سبيل المثال قائد الدفة في مركبة نشمت، وغير ذلك من علامات الشرف، التي يريد أن يحملها، مثل قلادة القيشاني والرداء من القماش الأحمر في عيد سخمت أو باقة البصل في موكب حينو، وأخيرًا تناول غذاء خاص بالأعياد، مثل الكعك المصنوع من نبات خسيات Chesait في عيد نحبكاو. وإذا أردنا معرفة شيء عن عادات الأعياد، علينا أن نتقصى أمنيات الموتى من هذا القبيل. أما إلى أين يؤدى هذا في النهاية، فهو واضح، ذلك أنه عندما يمد المرء الخط التاريخي العريض حتى العصر المتأخر، يجد أنه ينتهي عند "كتاب عن التحول إلى الخلود"، الذي يعرض تقويما حقيقيًا للأعياد، ويتمنى للميت أن يشترك في 39 عيدًا في طيبة، و39 في أبيدوس، و78 في ممفيس. وهنا لا يدور الأمر حول دليل في الحياة الأخرى. كما يفترض المرء دائمًا، ولكن حول دليل دنيوي يقود عبر ملمح للحياة الدنيا هذه: من خلال الحياة الدنيا في أوقاتها وأماكنها المقدسة، وبالتأكيد عبر مجالات أخروية في العالم

الدنيوي. وتدور تلك الأمنيات حول القرب من الإله: ولكنه قرب لا ينتظر الميت في العالم الآخر، ولكنه القرب الذي يصل إليه الميت في الأعياد الدنيوية. فالأمر لا يدور إذن حول تحويل الحياة الدنيا إلى الحياة الأخرى، ولكن في نفس الاتجاه حول جعل الحياة الدنيا مقدسة.

ويرتبط الخروج في النهار كما سبق الذكر مع رمز الباب الوهمي، الذي كانت وظيفته منذ البداية ربط عالم الموتى بعالم الحياة، والحياة الأخرى بالحياة الدنيا معا، مثل ما تصورها الإنسان دائمًا وأيضًا في العصور المختلفة لتاريخ

صورة رقم 46

وليمة العيد في القبر – رسم في قبر ناخت – طيبة رقم 52 – 1430 قبل الميلاد تقريبًا

الديانة المصرية للحياة الأخرى، فالميت يتجول بين عالمين ويصبح عالم الأحياء في كل مكان، حيث يُبنى قبر ينفذ إلى العالم الآخر. وتزداد صورة هذا الوضوح، التي تكون عند المصريين عن العالم ظهورًا على مدى الزمن. وهنا تواجهنا مرة أخرى فكرة "البلد الأقدس"، تلك الفكرة التي قابلتنا في سياق صورة الموت للأسرار. وإذا قلنا، إنه في الدولة الحديثة بدأ تصور الجنة يتذبذب بين الحياة الدنيا والحياة الأخرى، فإن نفس الشيء يسرى على الحياة الدنيا، التي تقبل ملمح الجنة. وهذا ما شعر به اليونانيون خاصة بقوة.

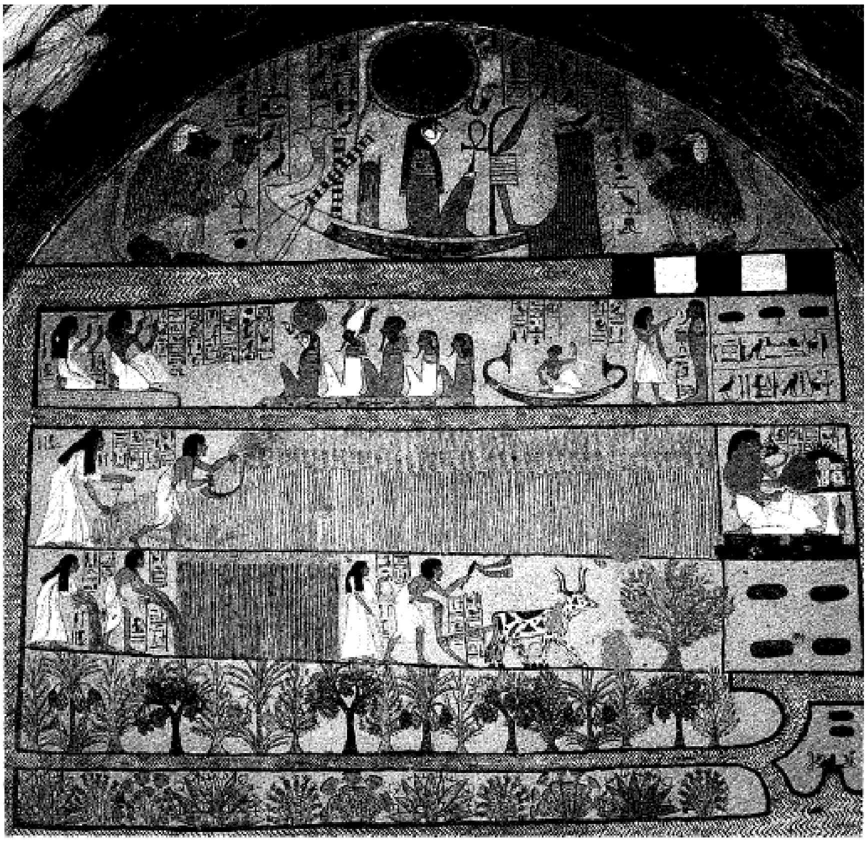
ولقد عبر ديودور الصقلي في الفصلين 96/ 97 من الكتاب الأول من مؤلفه" المكتبة التاريخية Bibliotheca historica" عن تخمينه، أن اليونانيين قد كونوا تصورهم عن جزيرة الصالحين من خلال احتكاكهم بمصر. ومن معايشة الجمال لهذا البلد الموجود وسط صحراء لا نهاية لها، ومن منظور الموتى، الذين يعبرون بالسفن إلى مواقع قبورهم، نهل خيالهم أسطورة حقول الجنة. وبالفعل فقد جلب أورفيوس فكرة الجنة هذه مع الأسرار المصرية إلى اليونان من مصر. وهذا ما وصفه هومير(106). "مروج أسفودلوس، حيث يسكن الموتى" هى المكان الموجود في "بحيرة أخيروس acherusischen" بالقرب من ممفيس، حيث توجد مروج رائعة جميلة، ومستنقعات، وزهور اللوتس البوص، وأنه صحيح تمامًا، أن الموتى يسكنون هناك، لأن هناك توجد أجمل مواقع القبور، وأن الموتى ينقلون إلى هناك، عن طريق النهر وبحيرة أخيروس(107). وهنا قابلتنا الصورة المألوفة لحديقة البركة بأعياد موتاها الموجودة في أيقونات ونصوص الدولة الحديثة.

وبالفعل يظهر من نص مصري مكتشف حديثًا، ولم ينشر بعد، أنه بالقرب من ممفيس توجد ساحة بها جداول وحدائق، حملت الاسم المصري

$sh_u.tjꜣ\ r.w$ ، حقول البوص وهى التسمية المصرية للجنة كمكان يسر فيه الموتى الصالحون سرورًا أبديًا ويجدون فيه سلامًا ووفرة خالدة (صورة 47) هذا الاكتشاف كان مفاجأة، لأن حقول البوص هذه لا توجد على الأرض ولكن في الحياة الأخرى. ويزورها إله الشمس في ساعة النهار التاسعة، أي أنها توجد في السماء الجنوبية الغربية، ولكنها متصلة بالعالم السفلي. على أي حال ليس من السهل الوصول إلى هناك، أو أن يراها حي بأي حال. وحقول البوص مكان للوفرة، فالغلال تشمخ عالية بصورة لا تصدق، ويحصل الميت على قطعة أرض يزرعها بنفسه، ومن محصولها يمكنه أن يعيش حياة في الخلود بلا هم. وتبعًا لتصوراتنا فهى جنة مليئة بالغذاء وفعالة؛ ولا يكون الحديث عن مروج الزهور والكسل، ولكنها بالنسبة للمصريين هى مكان للحنين، مكان فردوسي، فوقي، ومقابل لعالم لا يوجد فيه فقط وفرة وخلود الغذاء، الذي تجود به، ولكن أيضا الأبدية وهى ذاتها تنبئ عن مظهرها، فمن يراها يصبح إلها، هذا ما جاء في النصوص، التي تناولناها

وهكذا تتغير مصر بالفعل في تصور سكانها، بلد لا يسكنه الناس فقط، بل يعود إليه الموتى الصالحون، ليتنزهوا في بركة حديقتهم. ويعودون في شكل روح، روح في شكل طائر، يقال عنها إنها تحوم فوق الأشجار وتجلس على الفروع.

ولقد استخدم نفس المفهوم في العصر المتأخر عندما حكم اليونانيون والرومان، فقد كان لهم روح في شكل طائر يحوم من عالم آخر سماوي



صورة رقم 47

"حقول البوص" الجنة المصرية - رسم في قبر سنجم –طيبة رقم 1

1250 قبل الميلاد تقريبًا

لا يهبط على الأشجار، ولكن ليستقر على صور الآلهة ليحييها. وقد سيطر على مفهوم القدرات الإلهية الخارقة في العصر المتأخر، فكرة القادم من عل، فالعبادة احتفال تدعى إليه الآلهة كل يوم لتحوم في معابدها الأرضية، بالضبط

كما يتصور المرء هذا عن روح الموتى. ومن هنا نشأت فكرة، أن مصر كلها هى معبد العالم templum mundi، أي مكان مقدس للقرب من الآلهة hierotate chora، قدس الأقداس كما يسميها فَرفوريوس الصُّوري Porphyrios بالإشارة إلى العالم المحيط بها كمكان مدنس نسبيًا. وتصبح مصر كلها في الفكر المصري في العصر المتأخر "مجالاً أخرويا في العالم الدنيوي". وأصل هذا التصور يعود إلى تغيير القطب لعقيدة الحياة الأخرى في الدولة الحديثة. وبهذه الطريقة يعود أيضًا تصور "الخروج بالنهار" مغيرًا لشكل حقيقة الحياة المصرية.

الاختصارات

ADAIK Abhandlungen des Deutschen Archäologischen Institutes, Abt. Kairo

أطروحات المعهد الألماني للآثار - فرع القاهرة

Adm A. H. Gardiner, The Admonitions of an Egyptian Sage, Leipzig 1909

ألآن جاردنر تحذيرات حكيم مصري ليبزج 1909

AHAW Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften

أطروحات أكاديمية هايدلبرج للعلوم

ÄAT Ägypten und Altes Testament

مصر وكتاب العهد القديم

AECT R.O. Faulkner, The Ancient Egyptian Coffin Texts, 3 Bde., Warminster 1973-1978

ريموند فوكنر، متون التوابيت المصرية القديمة
ثلاثة أجزاء، ورمنستر 1973-1978

AEPT R.O. Faulkner, The Ancient Egyptian Pyramid Texts, Oxford 1969

ريموند فوكنر، متون الأهرام المصرية القديمة أكسفورد 1969

ÄHG Ägyptische Abhandlungen

أطروحات مصرية

ÄHG J. Assmann, Ägyptische Hymnen und Gebete, Zürich 1975; 2. Aufl. Fribourg und Göttingen 1999

يان أسمان، صلوات ودعوات مصرية زيوريخ 1975: الطبعة الثانية، فرايبورج وجوتنجن 1999

AnnCF Annuaire du Collège de France

حوليات كوليج دي فرانس

APAW Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften

أطروحات الأكاديمية البروسية للعلوم

ASAE Annales du Service des Antiquités

حوليات مصلحة الآثار

AV Archäologische Veröffentlichungen

المنشورات الأثرية

Bae Bibliotheca Aegyptiaca

المكتبة المصرية

BE Bulletin d'Egypte

نشرة مصر

BIFAO Bulletin de l'Institut Fraçnais d'Archéologie Orientale

نشرة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية

BM British Museum

المتحف البريطاني

BMHT British Museum, Hieroglyphic Texts

المتحف البريطاني، نصوص هيروغليفية

BSt Biblische Studien

دراسات في الكتاب المقدس

CG Catalogue Général

الكتالوج العام

CGC Catalogue Général du Musée du Caire

الكتالوج العام للمتحف المصري

CT Coffin Texts: (Sargtexte) A. de Buck (Hg.), The Egyptian Coffin Texts, 7 Bde. Chicago 1938-1961; engl. Übersetzung von R.O. Faulkner, The Ancient Egyptian Coffin Texts, 3 Bde., Warminster 1973-1978.

متون التوابيت، أدرريان دي بك، 7 أجزاء، شيكاغو 1938-1961 ، الترجمة الإنجليزية لريموند فوكنر، متون التوابيت المصرية القديمة، 3 أجزاء، ورمنستر 1973-1978

CT.+Nr. Totenliturgie der Coffintexts, s. J. Assmann/M. Bommas, Altägyptische Totenliturgien Bd. I (im Druck)

الطقوس الدينية بمتون التوابيت، يان أسمان و م. بوماس - الجزء الأول تحت الطبع

Davies Mss. N. de Garis Davies, Notebooks und andere Materialien (unveröff.)

ن. دي جاريس ديفيز، كراسات ومواد أخري غير منشورة

DRP Dramatischer Ramesseum Papyrus

بردية الرامسيوم الدرامية

ER Egyptian Religion

ديانة المصريين

CM	Göttinger Miszellen

منوعات جوتنجن

JARCE	Journal of the American Research Center in Egypt

مجلة مركز البحوث الأمريكي في مصر

JEA	Journal of Egyptian Archaeology

مجلة الآثار المصرية

JEOL	Jaarboek Ex Oriente Lux

الكتاب السنوي للشرقيات القديمة

JES	Journal of Egyptian Studies

مجلة الدراسات المصرية

JNES	Journal of Near Eastern Studies

مجلة دراسات الشرق الأدنى

JWTC	Journal of the Warburg and Courtauld Institutes

مجلة معاهد فاربورج و كورتولد

KV+Nr.	Königsgrab im Tal der Könige

مقبرة ملكية في وادي الملوك

LL	Jan Assmann, Liturgische Lieder an Sonnengott, Berlin 1969

يان أسمان، ترنيمات الطقوس لرب الشمس- برلين 1969

MÄS Münchner Ägyptologische Studien

دراسات ميونيخ للمصريات

MDIK,MDAIK Mitteilungen des Deutschen Ärchäologischen Instituts Abt. Kairo

نشرات المعهد الألماني للآثار المصرية - فرع القاهرة

MIFAO Mémoires de l'Institut Français d'Archéologie Orientale

مذكرات المعهد الفرنسي للآثار الشرقية

MIO Mitteilungen des Instituts für Orientforschung

نشرات معهد البحوث الشرقية

MMA Museum of Fine Arts Boston

متحف الفنون الجميلة في بوسطن

NR.+Nr. Totenliturgie aus dem Neuen Reich, s. J. Assmann/M. Bommas, Altägyptische Totenliturgien Bd. II (im Druck)

ترنيمات الموتى في عصر الدولة الحديثة، يان أسمان و م. بوماس، ترنيمات الموتى المصرية القديمة، الجزء الثاني تحت الطبع.

OBO Oriens Biblicus et Orientalis

اتجاهات توراتية وشرقية

OLA Orientalia Lovanensia Analecta

منتخبات أدبية شرقية

OLP Orientalia Lovanensia Periodica

دوريات أدبية شرقية

PGM Papyri Graecae Magicae

برديات إغريقية سحرية

PT Pyramidentexte: K. Sethe (Hg.), Die altägyptischen Pyramidentexte, Leipzig, 1908-22; engl. Übersetzung von R. 0. Faulkner, The Ancient Egyptian Pyramid Texts, Oxford 1969

متون الأهرام، كورت زيته- الناشر- متون الأهرام المصرية القديمة، ليبزج 1908-22الترجمة الإنجليزية لـ ريموند فوكنر - متون الأهرام المصرية القديمة، أكسفورد 1969

RAC Reallexikon für Antike und Christentum

الموسوعة الحقيقية للعصور القديمة والمسيحية

RdE Revue d'Egyptologie

مجلة علم المصريات

RT Recueil de Travaux

مجموعة الأعمال

SAK Studien zur Altägyptischen Kultur

دراسات في الحضارة المصرية القديمة

SAOC Studies in Ancient Oriental civilizations - Chicago.

دراسات في حضارات الشرق القديم، شيكاغو

SAW Sächsische Akademie der Wissenschaften

أكاديمية سكسونيا للعلوم

STG J. Assmann, Sonnenhymnen in thebanischen Gräbern , Mainz 1983

يان أسمان، أناشيد الشمس بمقابر طيبة، ماينز 1983

SZ.+Nr. Totenliturgie der Spätzeit, J. Assmann/M. Bommas, Altägyptische Toten liturgien Bd. III (im Druck)

طقوس الموتى في العصر المتأخر، يان أسمان و م. بوماسترانيم طقوس الموتى بمصر القديمة، المجلد الثالث - تحت الطبع

TB Totenbuch (dt. Übersetzung E. Hornung, 1979)

كتاب الموتى - الترجمة الألمانية لإيريك هورننج 1979

Totb Totenbuch

كتاب الموتى

TT+Nr. Thebanisches Grab

مقبرة في طيبة

UB Unterweltsbücher (dt. Übersetzung E. Hornung, 1984)

كتب العالم السفلي - الترجمة الألمانية لإيريك هورننج

UGAÄ Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Ägyptens

دراسات في تاريخ وآثار مصر

Wb Wörterbuch der ägyptischen Sprache

قاموس اللغة المصرية

WbZ <Nr.> Wörterbuch-Zettel

WdO Welt des Orients

عالم الشرق

WZKM Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes

مجلة فيينا لشعوب الشرق

ZÄS Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde

مجلة اللغة المصرية وعلم الآثار

ZAW Zeitschrift für die Alttestamentliche Wissenschaft

مجلة العلوم التوراتية

ZDMG Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft

مجلة الجمعية الألمانية الشرقية

ZPE Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik

مجلة علم البردي والنقوش

الحواشي

الجزء الأول

المقدمة

-1 R. Hertz, «Contribution à une étude sur la representation collective de la mort», in: -1*Sociologie religieuse et Folklore,* Paris 1970, If. J. Ziegler, عن : الأحياء و الموت Die Lebenden und der Tod , ميونيخ، 2000 [1975], 54.

تمهيد: الموت و الحضارة

-1 استخدمت ترجمة ي . أ . شبيسر E. A. Speiser " أدابا Adapa" . و أقدم الشهادات مصدرها أرشيف لوحات الموتى الطينية تل العمارنة في مصر (القرن الرابع عشر قبل الميلاد) . ولقد نشأت الأسطورة نفسها - وفقا لمعلومات ودودة من ك.ديلر K. Deller - إلى العصر البابلي القديم . وطبقا لكتاب " الموت و الحياة " Tod und Leben 27 أ فقد ساوى ابلنج a – da – pa بالإنسان في "كتاب التهجي" ويبدو أن أدابا وأدم قريبان ليس أسطوريا فحسب، ولكن تأصيليا أيضا . قارن أيضا G. Bucellati "Adapa" و, Il poimetto di Adapa Picchioni S.

-2 A. Heidel, *Gilgamesch Epic;* K. Oberhuber (Hg.), *Gilgamesch-Epos* ملحمة جلجامش

-3 Tf. IX, col. I, I-5; Heidel 64 , *Gilgamesch-Epos* ملحمة جلجامش

-4 ملحمة جلجامش Das Gilgamesch-Epos ترجمة A. Schott 75 لم ترد أغنية سيدوري في ملحمة الالواح الأشورية الاثني عشر، ولكنها جزء من التراث البابلي (GE Sipper ,aB iii, 1 – 14) قارن أيضا A. Georg, Gilgamesch,124 .

-5 الإنجيل الجديد الحقيقي لـ N. Lohfink, *Kohelet*، *Die Neue Echter Bibel*، *71-76*

-6 *The Song of Songs* ,M.V. Fox ,6,2-7,3 ,500 ذكر النص 378- ,
Harris 80. بردية هارس

-7 للعلاقة التقليدية بين جلجامش و أغاني القيثارة وكوليت قارن أيضا F. Fische, دعوة لحب الحياة (Die Aufforderung zur Lebensfreude); انظر أيضا أغاني القيثارة المصرية لـ M. Görg ، Ein Haus im Totenreich منزل في مملكة الموت 29 - 36

-8 أراد G. von Rad أن يفسر عبارة Gut und Böse " الخير و الشر" كعبارة شاملة (Genesis 71 f. u. a) . و الحديث هنا ليس عن "معرفة كل شيء". وكذلك لا تقتصر العبارة هنا على "الخير و الشر" من الناحية الأخلاقية فقط. R. Albertz" 1-7 ،Gen.،3)- O. H. Steck، "روايات الجنة" E. Otto "الخير و الشر؟ Gut und Böse? "

-9 في الكلمات التالية التي اقتبسها من T. Macho، Todesmetaphern استعارة الموت، 108 لخص A. Kojève رؤية هيجل في هذا الموضوع "الانسان هو الكائن الوحيد في العالم، الذي يعرف أنه سيموت، أو يمكن القول إنه مدرك لموته: الوجود الانساني الحقيقي هو إدراكه للموت، أو موته المعروف لديه". وهنا يظهر التطابق مع هايدجر واضحا للعين، كما أظهر Macho.

-10 Marsilio Ficino, Lettere 1,149, عن W. A. Euler, *«Pia philosophia» et «docta religio»* 50

-11 قارن ". *12f* Bekenntnisse لـ Augustinus , I.1,1 *Confessiones* أيضا " اعترافات :- 11 *quia fecisti*- 11 *nos ad te et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te.* مأساة مولد 12. لـ نتشه *Die Geburt der Tragödie* ، 57

-12 مأساة لـ نتشه ، *Die Geburt der Tragödie* I، 57

-13 CT 1130, VII 461c-464f., قارن E. Otto, « Zur Komposition إلى التكوين»; , *والورع, علم اللاهوت* Theologie und Frömmigkeit; 204-208

-14 .مزمور رقم 90، 12 14.

-15 كما ورد في الأبيات Aischylos, *Prometheus Desmotes,* 247-250 ,W. Storch/B. -15 Damerau, 37 f.

-16 G. Lefebvre, *Petosiris* II, Nr. 127 - 5 سطر رقم، K. Jansen-WinkeIn, - 16 الأمثال و الثوابت, *Sentenzen und Maximen* 108.

-17 هذه الأفكار بعيدة كل البعد عما أوجزه ولخصه حديثا وبصورة معبرة Z. Bauman ، في "الموت والخلود واستراتيجيات الحياة الأخرى" , Tod Unsterblichkeit und andere Lebensstrategien

-18 في قلعة السفاح In Blaubarts Burg لـ. Steiner.

-19 يعرض مبدأ الكرما – عند البوذيين والهندوس علاقة (الفعل-النتيجة) امكانية أخرى للتحقيق في أفق الحياة, ولكنه لا يمتد إلى الحياة الأخرى. وهنا لا يتحقق المغزى في إعادة الميلاد ولكن في تعاقب الأجيال.

-20 Edward, Lord Herbert of Cherbury, *De veritate.*

-21 B. de Spinoza, *Tractatus Theologico-Politicus,* 1670

-22 S. Weil, *Selected Essays* .

-23 M. Heidegger, Sein und Zeit الكائن والوقت, Halle 1927, 235-267; 243 اقتباس رقم -23 (Heideggers Hervorhebung).

-24 W. Helck, Die Lehre التعاليم*,* 6f.*;* H. Brunner, الحكمة, *Weisheit* 102f.

-25 H. Brunner, « جدف حور Djedefhor »

-26 - يقرأ J. F. Quack، أني Ani 1994- 1997 *bw* , .Anm ليس كمكان، ولكن كنفي ويترجم " بدون أن يعرف أنك لا تستطيع أن تنتظر دون مبالاة." و طبقا للمعنى تكون هذه الترجمة مطابقة . فينبغي على المرء إلا ينتظر الموت في هدوء، ولكن يستعد له ببناء قبر.

أنــي 17,11-18,4; J.F. Quack, أنــي, 1994, 96-99; H. Brunner, -27
الـحكـمـة Weisheit , 202

تـعبـر الآلـهة إيـزيـس فـي نـص سـاحر عن هذ ه الـحكـمة -28
كـما لـو كـا نـت قـولا مـأثـورا . "شا هد مـترنـخ
., C.E. Sander-Hansen الـنـا شر , .M 50 ، "Metternichstele
Klasens , 41 ص ، و مـا بـعد ها 35 ص "Die Texte الـنـصوص"
10,52;H. Sternberg, " Statue Base الـتـمـثـال قـا عدة"
."Metternichstele شا هد مـترنـخ"

J. Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort,* Paris 1976; J. Ziegler, *Die Lebenden und der Tod,الـموت و الأحيـاء* München 2000 (frz. 1975). -29

Lehre des Ani أنــي تـعا لـيم , 21,20-22,3; Quack, 1994,114-117,182, 324f.; G. Posener, «L'afarît» أيـضا قـا رن. auch S. 185. -30

عن "تـكويـن عقـيـدة الـعا لـم الآخر الـمصريـة «Zur -31
,124 - 130 " Struktur des ägyptischen Jenseitsglaubens
قـا رن الـفصل الـتا سعE. Hornung

كـتـب الـعا لـم الـسفـلـي Unterweltsbücher ، و أيـضا ،كـتـب -32
E. Hornung, لـ Jenseitsbücher الـعا لـم الآخر

قـا رن أيـضا " Todesantinomie und Kulturgeneration تـنـا قـض -33
" الـموت وحضارة الأجيـال " لـ F. Borkenau و أيـضا "
-116 T. Macho لـ " الـموت و الـحزن Tod und Trauer
133- وقـد فـرق Borkenau بـيـن الـحضارات الـعظمـى،
الـتـي تـمـثـل أسا طيـرها الأسا سيـة اسـتحا لـة الـموت،
و الأخرى الـتـي تـمـثـل اسـتحا لـة الـخلـود ، ويـجب أن
يـبـنـي كـلاهـما أشكالا حضاريـة تـقـا بـل كـل الـبـدائـل
الـمـعوضة .

H. Brunner, Weisheit *الـحكـمة*, 102, الأبـيـا ت 13-15 -34

Was ist ؟ "ما هي الـديـا نـة" *لـهذ ه الـتـفـرقـة قـا رن* -35
T. Sundermeier لـ Religion

A.J. Spencer, *Death.* -36

قـا رن أيـضا "و ادي الـملـوك، كـتـا ب الـموتـى و كـتـب -37
Könige, Jenseitsbücher und "Tal der الـعا لـم الـسفـلـي
E. Hornung لـ „ Unterweltsbücher

A. Gardiner, *Attitude to Death* -38

C.E. Sander-Hansen. *لـ " Der Begriff des Todes مـفـهـوم الـموت "* -39

P. Derchain, «De la mort ravisseuse»; ders., «La mort» -40

-41 المهم هنا قبل كل شيء هو "Ägyptischer Totenglaube" S. Morenzعقيدة *الموت المصرية* " و " القبر و عقيدة الموت Grab und Totenkult " لـ H. Altenmüller

-42 الشيء المهم لموضوعنا هو كتالوج متحف " *Mummies and Magic* "

-43 الكتاب الهام لـ Bottani, Differire la morte . يمثل نفس الفهم عن العلاقة بين الموت و الحضارة، وقد علمت به بعد الانتهاء من كتابة كتابي هذا.

الجزء الأول: صور الموت

الفصل الأول

-1

R. Hertz, «Contribution à une étude sur la representation collective de la mort», in: -1*Sociologie religieuse et Folklore,* Paris 1970, If. J. Ziegler, عن: الأحياء و الموت Die Lebenden und der Tod *,* ميونيخ،2000 [1975], 54.

تمهيد: الموت و الحضارة

-1 Diodorus Siculus, *Bibliotheca hist.* I, 11-27.

-2 *De Iside et Osiride,* hg. v. J. G. Griffiths; T. Hopfner, *Plutrach über Isis "بلوتارخ عن إيزيس" و أوزوريس" und Osiris.*

-3 E. Hornung. *"Der ägyptische Mythos* "الأسطورة المصرية

-4 ؟ Eine Vergewaltigung " و أيضا Schneider T. " الأسطورة و التاريخ *"Mythos und Geschichte* *كما صاحب هذا الانتقال أزمة، قارن أيضا* U. Verhoeven " اغتصاب

-5 للمقارنة انظر W. Barta، دائرة آلهة التاسوع Götterkreis der Neunheit89- 94، ملاحظة في صفحة 89، وعن المراجع القديمة التي تناولت هذه النقطة باستفاضة قارن صفحة 91: تجسد تفنوت "

الملفوظ" أو "الرطوبة" وتوجد كعامل مضاد لشو "الجفاف". وتميل كل الاعتبارات إلى هذا التفسير، على أساس أن نظام الكون المكون من التاسوع - إذا لم يشتمل على الرطوبة المتجسدة في شكل تفنوت - فسوف ينقصه العنصر الأساسي للماء، الذي رآه المصري في النيل والمطر والندى إلخ، ولأن "نون" لا ينتمي للتاسوع ولكنه يكون في هليوبوليس المادة الأصلية غير الشخصية فقط التي تضم حالة ما قبل التكوين وانتظام العالم ؟ ولا تميل "النظرة العامة" لـ Bartas إلى مساواة تفنوت بالرطوبة، لأن العنصر الأساسي للماء لم يذكر أبدا مع تفنوت، ولكنه ذكر دائما مع نون، ومن ثم فإنه لا يوجد في التاسوع لأنه عنصر أساسي. ويدخل ضمن خصائص العالم في المعتقدات المصرية، كما أن كم الحقيقة لا يظهر في العالم المنظم. ولقد أبدت Ursula Verhoeven بحق في مقالها "تفنوت" في "معجم علم المصريات" شكها الحذر في التفسير التقليدي لتفنوت على أنها إلهة الرطوبة، دون أن تعطي تفسيرا آخر.

6- Paris, Stele Louvre C 286. S. Moret, «Légende d'Osiris". G. Roeder, *Urkunden,* 22-26; A. Erman, "الأدب" 187-192.; H. Kees, «مصر», 28 f. Nr. 41 (Ausschnitt); ÄHG Nr. 213.

7- E. Brunner-Traut, الأشكال الأولى للمعرفة Frühformen des Erkennens.

8- Ebd., 71-81;.المصدر نفس"، و" Der menschliche Körper "الجسم البشري"

9- Brunner-Traut, الأشكال الأولى للمعرفة Frühformen des Erkennens 72.

10- Ebd.,82ff. نفس المصدر ص 82 وما بعدها

11- E. Brunner-Traut, «Wohltätigkeit إحسان», 25.

12- أشار عالم الاجتماع الفرنسي دوركهايم إلى شيء من هذا القبيل في تفريقه بين التضامن "العضوي" و"الآلي"، وهو يفهم التضامن الآلي على أنه النموذج الجماعي، والتضامن العضوي على أنه الأشكال الرابطة للجماعات.

13- Brunner-Traut, « Wohltätigkeit إحسان», 26

14- أشارت Mary Douglas إلى هذه العلاقة في *Purity and Danger*

15- T. Bardinet, *Papyrus médicaux.*

16- H. Brunner, «Herz», 81-106. A. Piankoff, *«Coeur».*

17- بتاح حتب و سنوات « G. Burkard, عن 8-21, بتاح حتب العمر Ptahhotep und das Alter »

18- CT I, 171 e-g.

19- Urk IV, 519.14, مع تشابهات كثيرة

20- CT I, 256 e-f.

21- CT VI, 278 o-p.

22- CT VI, 176.

23- T. Bardinet, *Papyrus médicaux,* 68-80.

24- – يفهم H. Brunner التناقض بين *jb* و *ḥ3tj* أيضا بمعنى التفريق بين الصفات الموروثة و المكتسبة قارن: *"Herz"*، *105.*

25- . Z. I. Fabian, «Heart Chapters», 258. قارن

26- H. Buchberger, Transformation *التحول,* الفصل 5.

27- A. Hermann, -27 "تجزئة الأعضاء Zergliedern " و " التحنيط Einbalsamierung" . لوحظت التجزئة في بعض قبور الأسر الأولى كمرحلة مبكرة للتحنيط، قارن. Death,39- . 43 A ,. j.; Spencer 3.

28- G. R. H. Wright, «Sparagmos».

29- انظر لهذا المقال الكلاسيكي لـ R. Hertz, «Représentation collective».

30- وثيقة I, 1898-10.

31- وثيقة I 190, 12f.

32- اقتباسات من قبر بتاح حت (Quibell, Ramess.), : Wb II, 265.8,.

33- عرفنا عملية التحنيط المصرية و المومياء من هيرودوت و ديودور من ناحية، ومن ناحية أخرى وبوجه خاص عن طريق الأبحاث الأنثروبولويجية على

المومياوات الأصلية ، انظر عن التحنيط بوجه خاص
Les instruments d' embaument, F. Jano

-34 حول هذا الاقتباس لتعاليم جدف حور ،« H. Brunner, »
قارن أيضا "جدف حور في عصر القيصرية الرومانية " Djedefhor in der römischen Kaiserzeit –

-35 Balsamierungsritual, Pap. Boulaq III, 7,2-5. S. Sauneron, *Rituel de I'Embaumement,* 23.

-36 CT spell 229.

-37 CT spell 237 قارن. 828.

-38 CT المتن 76i=VI. 391a-392f., المتن 762=VI. 392g-p.

-39 W. R. Dawson, "Protection" , 26f; J. F. Quack, " وتأليه الأعضاء Dekane und Gliedvergottung". قارن

-40 انظر H. Altenmüller " تأليه الأعضاء". يوجد هنا نظام معين يمكن إدراكه؛ فكل الآلهة العظمى لتاسوع هليوبوليس مذكورة في القائمة: رع و شو و تفنوت، جب ونوت وإيزيس و نفتيس، وينقص ست و آتوم و أوزوريس. وهذا يسهل تفسيره فآتوم و أوزوريس هو الميت نفسه، وست هو القاتل الأسطوري لأوزوريس، ومن ثم فقد أبعد عن مجمع جسد التاسوع. ويضاف إلى هذا حورس وتحوت وأنوبيس و "وب واوت وأولاد حورس. الآلهة التقليدية للتحنيط.

-41 ابتهالات الشمس Sonnenlitanei انظر ;E. Hornung، كتاب العبادة das Buch der Anbetung ، صفحة 88 وما بعدها قارن أيضا وتابع، *أناشيد طقسية، 348.*

-42 يوجد غير ذلك تأليه الأعضاء التالية في مقطع من نصوص الأهرام 213:

يداك آتوم	*ᶜ. wj =k m t m*
ذراعاك آتوم	*rmn . wj = k m t m*
بطنك آتوم	*h̲t = k m t m*
ظهرك آتوم	*s3 = k m t m*
رجلاك آتوم	*pḥ = k m t m*
مؤخرتك آتوم	*rd.wj = k m t m*

ḥr = k m z3b وجهك وجه ابن آوى

ويبدو أن هذه الأوصاف تشير إلى كائن له جسم بشري ورأسه رأس ابن آوى، وهو "جسم عبادة" يجب الميت أن يتحول إليه لاستقبال قرابين الطعام عند ظهوره في موضع العبادة بالقبر.

-43 Wb, 358.2.

-44 44-قارن أيضا H. Gombel, Livius2, Plutach, Vita Coriol,6; أسطورة الأمعاء وأعضاء الجسم " Die Fabel vom Magen und den Gliedern "، Brunner-Traut ، الأشكال الأولى للمعرفة Frühformen des Erkennens ، صفحة 71 وما بعدها.

-45 طبقا لـ E. Brunner-Traut، Altägyptische Tiergeschichte und Fabel أساطير وحكايات الحيوان المصرية القديمة، صفحة 40 وما بعدها، و56، قارن لهذا النص، *F. Kammerzell* " Leib und Kopf الجسم والرأس"

-46 طقس رقم 2 ، Altägyptische Totenliturgen II طقوس الموتى المصرية القديمة II للمؤلف M. Bommas/ ، (تحت الطبع).

-47 *عن شكل أغاني الوصف الشرقية وأصلها المصري انظر شعر الغرام Liebesdichtung لـ A. Hermann.*

-48 أغنية سليمان4، 1-7، قارن O. Keel, *نظراتك حمائم Deine Blicke sind Tauben.*

-49 Papyrus Chester Beatty I, I, 1-6.

-50 *كتاب الموتى 172، عن* E. Hornung، *Totenbuch، 351 – 358 (مقتطفات). وقد أشار O. Keel إلى اقتراب هذه النصوص من أغاني وصف شعر الحب عند E. Hornung،* نظراتك حمائم *Deine Blicke sind Tauben.* ، صفحة 28 وما بعدها.

الفصل الثاني

-1 الامثال وثوابتها Sentenzen und Maximen لـ K. Jansen-Winkeln,.

-2 نقوش واجهة القبر Inschriften der Grabfronten لـ E. Edel ، شكل 5 ،25-37

-3 نقوش واجهة القبر Inschriften der Grabfronten لـــ E. Edel ، الجزء الرابع، الأسطر 79-80

-4 قبر Hasaya ، انظر نقوش على واجهة القبر Inschriften der Grabfronten لـــ E. Edel، شكل 190 وما بعده .

-5 نقوش على واجهة القبر Inschriften der Grabfronten لـــ E. Ede شكل 37، 7-66

-6 بردية Chester Beatty IV rto.8, 4-5 (ÄHG Nr. 195, 48); J. Černý/A. H. Gardiner, HO 89 vso. (ÄHG Nr. 190, 38f.);J. Černý/A. H. Gardiner, ibd., 8.1; Leiden D 19 (Maspero, RT 3, 1882, 104).

-7 Amenemope I,II

-8 قارن المؤلف ما عت ص 80 وما بعدها و137 وما بعدها

-9 قارن المؤلف " الكلام و الصمت Reden und Schweigen " 195-201

-10 شعائر النظافة B. Altenmuller-Kesting, Reinigungsriten

-11 H. Junker, Giza III, 103f.; Vandier, Manuel IV, 107 Nr.4; Spiegel, MDAIK 14, 1956, 190 ff.

-12 تترجم H. Altenmüller نصوص حول شعائر القبر Texte zum Begränisritual : أوزوريس، (أنا)، أمسك لك بكل من يكرهون الملك ومن يتحدث بسوء عن اسمه "وأنا أفضل الترجمة التقليدية (*jtj* كأمر مع حالة القابل المعنوي) بسبب التشابهات مع نداء تحوت و لأن " حشد الآلهة ضد عدو بعيد لا يمكن الإمساك به " ينطوي على معنى أفضل.

-13 انظر لهذا المؤلف " متن 23 من نصوص الأهرام .

-14 على سبيل القارنة انظر لهذا المثال حورس وست، بردية Chester Beatty I، rto. 15، 4-6، E.. Suys، «Les messagers des dieux»; O. Firchow, «Boten der Götter».،

-15 .للمقارنة هنا ارجع إلى " قاموس المصريات Lexikon der Ägyptologie VI " لـ J. van Dijk، 1986، 1389-1396

-16 يتحدث زته K. Sethe عن مراسم "تحطيم الجرار الحمراء" في ZÄS 63، 1928، صفحة 101 وما بعدها. B. Altenmüller. Kesting، شعائر التطهير

Reinigusriten ، 25 مع الإشارة إلى CT VII128j متن 926 من نصوص التوابيت يقسم شعيرة فطيرة الإطعام إلى عشرة مراحل. وتطابق أول شعيرة Z3t (تطهير مائدة القربان). ثم يتبع ذلك إحصاء قائمة القرابين، والغسل، والجلوس للأكل، وضع اليدين على القربان، واستخدام الوجبة، وتحطيم الجرار الحمراء، والإراقة، وصب الماء، والتبخير. أي أن تحطيم الجرار يأتي مباشرة بعد الطعام.

-17 " التحطيم So A.M. Blackman, The rock tombs of Meir IV, 50 f.; J. van Dijk, « Zerbrechen VI,1391

-18 244، وفقا لما يقوله S. Schott، عن مراسم "تحطيم الجرار الحمراء" تظهر تشابهات تستكمل في 113 § و614 §. وتفسير Spiegel (شعيرة البعث 218 وما بعدها) أن "هو" تدل على إله الشمس ويعارضه 6142 § حيث يوجد "كل عدو".

-19 يفكر شبيجيل في اشتقاق حرف الجر *m* بمعنى الشخصية، أي " المرء يكون نفسه" أو "يتطابق مع ذاته" أو " يعود إلى نفسه" ولكن يبدو أن الأخذ بمثل هذا المعنى غير ممكن.

-20 Die ، مراسم "تحطيم الجرار الحمراء S. Schott . Zerbrechen der roten Töpfe "

-21 متن 197 من نصوص الأهرام ، قارن أيضا نصوص الأهرام 614§§ - c:

حورس أعطاك عينه القوية

لقد أعطاها لك حتى تكون اميم

و حتى يخافك كل عدو لك

-22

K. Sethe، لعن الأمراء الأعداء Ächtung feindlicher Fürsten ، J. van Dijk 5، تحطيم الجرار الحمراء Die Zerbrechen der roten Töpfe، و A. M. Abu Bakr/J. Osing; "Ächtung Texte "، و J. Osing، " نصوص اللعنات" "نصوص اللعنات"، أشكال خشبية صغيرة من " أبو صير والجيزة"، قارن G. Posener، Cinc Figurines, 2، ملاحظة 1 و 2.

-23 كان طرد الآثم من حياة الجماعة عقوبة قاسية بوجه عام في الشرق القديم والعصور القديمة،

لأنها تفقد ه هويته وشخصيته و أمانه و أساس حياته
انظر. La solidaritè de la famille , G.Glotz

-24 بالنسبة لـ n’ "يسافر، يرحل" يذكر -بذكاء - Sethe المعنى المستخلص، غير المعقول، و هذا يبدو لي أنه غير لازم، من سياق هذه الحالة ولكن عند اشتقاق "إعلان موت أحدهم" من الجذر العربي ن ء. Faulkner 210 يكون المعنى العادي لـ ج ’ N "يسافر، يرحل" ممتازا. ويظهر في نفس السياق مثل *prj* "يصعد" في متن 214. ويسبب غياب الملك من خلال "الصعود" (214) أو "الرحلة" (قارن صورة الموت للانتقال بالفصل الخامس) للكلام السيء و الحقد و التخطيط في الثورة.

-25 نصوص الأهرام، 542 §§ 1335- 36

-26 من حوار رجل مع روحه، بردية برلين 302 قارن ص 497

-27 نصوص الأهرام، §§ 2652- 35

-28 نصوص درامية Dramatische Texte لـ K. Sethe، 76-77

-29 CT I, 8ra-e.

-30 متن احضار القلب صفحة 70 وما بعدها "مقبرة رخ مي رع Davies , "Tomb of Rekh-mi-Re TT 100، Tf. Lxxvvi، نص مماثل: شعائر لأمنحتب الأول I Turin XVII, 8ff.; Fragment Kairo (C) col. 11-21 الناشر Daressy ASAE 16, 58 f بداية نصوص الأهرام 1640 Pyramidentexte. جزء: مائدة قربان بايي في سقارة . الناشر: Schneider et al، The Tomb Complex of Pay and Ra’ja، Leiden1995، 13-20، 31 (J. van Dijk) S. Schott، الكتب و المكتبات، 131 رقم 299.

-31 كتاب موتى المصريين القدماء Das Totenbuch der Ägypter، ترجمة E. Hornung : Hornung Zürich 1979, 157 . -164,.

-32 R. Grieshammer، محكمة الآخرة Jenseitsgericht، 25 - 29، نفس المصدر، المتون 38 - 41، A. de Jong M، Coffin Texts Spell، 38 .

-33 CT I,I57-176

-34 نصوص الأهرام Pyramidentexte 759 - 760، راجع منظر تقسيم السلطة بين الأب والابن وتابع Martin

Bommas، طقوس موتى مصرية قديمة Altägyptische Totenliturgie III الفصل الثاني § 13.

35- قارن لهذا ص 441.

36- كتاب الموتى Totenbuch، 358-362، Hornung

37- S. Schott, Denkstein النصب التذكاري; K. A. Kitchen, *Ramesside Inscriptions* I, 110- 114.

38- S. Schott : " العظمة .ترحل"، ولكن يوجد *prj* وليس *(jw)pr.n* لأنه يوجد في جملة متشابه مع *trj=f* "يقدس".

39- لم أفهم الكلمات التالية). *(ḫnm=f jtm ḥr mw n=f*

40- هذا ما ذكره *Frère du roi* في رسالته للدكتوراه في باريس.

41- المعبد الذي بناه سيتي لأزوريس.

42- اقتراح مكمل لـ S. Schott

43- الاقتراحات المكملة يمكن تطبيقها هنا بصورة أكيدة

44- *d̲rjw* تعني بالفعل " جامد - صعب - كفؤ " والمقصود هو الحالة الجسدية المتيبسة للمتوفى الذي يسمع متون التجلي أو بالأحرى التي ينتقل إليها.

45- هكذا ترجم Schott هذه الجملة، والترجمة ليست أمينة

46- قارن ÄHG، رقم 172 لمنظر الشبع من الحياة.

سوف تهبني عمرا

و أحتفظ بهدوء

حتى أشبع من الحياة

عيناى تريان و كل أعضائي كاملة

وفي العمارنة يكون القول "عندما تبارك، أنت يا ابن الشمس، سوف يشبع من الحياة لعمر طويل (Sandmann 7 - 92.5).

47- هكذا ترجم Schott الفعل *jp*، *الذي يعني " عد " والذي يستخدم عادة من القلب.*

-48 K. A. Kitchen, *Ramesside Inscriptions* II, 327, 5-10; المؤلف, »صورة الأب.123 ,«

-49 Kitchen, *Ramesside Inscriptions* II, 334, 14f.; 335, 4f.; 16-336, 2; 336, 4-5.

-50 الكلمة المصرية *nḏ*, *التي تترجم عادة بـ " يحمي" أو "ينتقم"*، تشمل طيف أعمال الابن.

-51 G. Posener, *L'Enseignement Loyaliste,* §12.

-52 H. Brunner, حكم مصرية قديمة Altägyptische Weisheit, 110f.

-53 - في حالتي التعاليم الموجهة للملك (مري كا رع و امنمحات) يكون الأب ميتا ويتحدث من العالم الآخر. لمقارنة صفة وصية موقف المتحدث انظر J. Bergman، "Discours d'adieu" و " أفكار ".

-54 في أحد النصوص السحرية تعبر الإلهة ايزيس عن هذه الجملة كما تعبر عن مثل سائر M 50, C. E. Sander-Hansen, "شاهد مترنخ Metternichstele " A. 351 41; Klasens, « Metternichstele, 376. H. Sternberg, 52; 10, « قاعدة التمثال Statue Base

-55 تعاليم آني 16.3، صياغة بردية اللوفر، قارن تعاليم آني Lehre des Ani لـ J.F. Quack، 285

-56 بتاح حتب 575 -587 ، بردية ايبرس 17، Z. Zaba; Ptahhotep صفحة 60 وما بعدها ، وترجمتي تتبع إلى حد كبير معالجة P. Seibert لهذا الموضع، Charakteristik, 78 – 84.

-57 H. Brunner, « القلب المنصت.» Das Hörende Herz

-58 بتاح حتب 298-315, H. Brunner, Altägyptische Weisheit حكم مصرية قديمة - 119f. الأبيات.237-251

-59 قارن التحليل الوارد لـ P. Seibert, *Charakteristik,* ، 84-78

-60 شاهد لندن Stele London ، UC 14333, ، الناشر « H. Goedicke, «Stele ، قارن W. Schenkel، " تعاليم الحكمة Weisheitslehre.

-61 *فقط إذا توحدنا نستطيع أن نحيا* ".T. Sundermeier,

-62 انظر لهذا الدراسة الرائدة " الخصائص *" Charakteristik* لـ P. Seibert

-63 انظر K. Weeks, *Anatomical Knowledge.*

-64 هذا يعني "استيقظ وعي"

-65 CT II, 34g-35h متن 80; S. Bickel, *Cosmogonie égyptienne,* 48 f.

-66 ÄHG 221.

-67 PT متون الأهرام -متن 257 §304.

-68 PT 273 §§ 393-94.

-69 S 1 C und S 2 C.

-70 متن 609 في ترجمة Faulkners ، AECT II, 197f لم يفهم تماما.

-71 ربما اشتقت من الاسم *rj-tp ḥ* ، *أي حرفيا " يكون زعيما ويمارس الحكم"*

-72 *طيبة ، قبر 183 (غير منشورة ، و طبقا للنسخة الخاصة)*

-73 *قارن* ÄHG Nr. 131

-74 B. Gunn, "Decree of Amonrasonther».

-75 E. Otto, «مرسوم إلهي Götterdekret»;J. Quaegebeur, «Lettres de Thoth»; L. Kákosý, , «Three decreesof gods»; S. Schott, Bücher und Bibliotheken كتب ومكتبات, 64f (111).

-76 المؤلّف، *Mutirdis,* 13

-77 على سبيل المثال: *Mutirdis,* نص 9b, 30; المؤلف., *Basa,* نص 13, 6o.

-78 المؤلف., *Mutirdis,* نص 1oa, 3of.; *Basa,* نص 11b, 59f.

-79 المؤلف *Mutirdis* ، 1ob, 31.نص.

-80 نفس المصدر نص 11 ، 31

-81 المؤلف Basa, نص 20، 63

-82 نفس المصدر نص 21 ،64

-83 نفس المصدر نص 14 ، 61

-84 طقوس الموتى SZ.1, متن 7, قارن. المؤلف ./ M. Bommas, طقوس الموتى المصرية القديمة III Altägyptische Totenliturgien .

الفصل الثالث

1- جمع Jan Zandee في رسالته للحصول على درجة الدكتوراه وعنوانها "الموت كعدو Death as an Enemy" عام 1960 تراكيب عبارية تدل على جوهر وعمل يحمي الميت به نفسه في العالم الآخر. وتدل صورة الموت هذه على "الموت الثاني" الذي يهدد الميت - الموجود بالفعل في العالم الآخر - بالفناء التام، بينما أعني هنا بالموت كعدو الموت الأول "في مفهومنا" أي الموت الحيوي. ولكن يجب أن نفرق عند الإشارة إلى الموت الثاني، وهذا ما افتقده Zandee. فخطر الموت ينبع إما من ست وأنصاره - أي من تجسيد الموت الأول - الذين قرروا أن يضربوا مرة ثانية، ويمكن فقط صدهم باتخاذ إجراءات غير عادية في بئر الدفن، أو أن الخطر ينبع من - وهذه هي الحالة التقليدية والسائدة - إجراءات الأمن نفسها ومن يقوم بها، والتي تتجه ضد الميت نفسه. ويظهر الميت في دور مواطن انزلق إلى "العالم السفلي" ويجب أن يأخذ حذره من "الأشرار" وأيضا من "الشرطة" التي تصد هؤلاء الأشرار.

-2 T. Macho, استعارة الموت *Todesmetaphern*, 47.

-3 انظر لهذا المتن J. Zeidler „حول النشأة المتأخرة للأساطير في مصر Zur Frage der Spätentstehung des Mythos in Ägypten"، في GM 132, 1993، 85 – 109، وعلى الأخص 101 – 104.

-4 نصوص الأهرام 837 = متن 23 من طقوس الموتى CT3، انظر وتابع لهذا M. Bommas، طقوس الموتى المصرية القديمة Altägyptische Totenliturgien III

-5 نصوص الأهرام متن 24 من طقوس الموتى CT3، انظر وتابع لهذا المؤلف „طقوس الموتى المصرية القديمة Altägyptische Totenliturgien. III " M. Bommas

-6 CT 838 = SZ.2, متن 25, الجزء الأول.

-7 CT 839 = SZ.2, متن25, الجزء الثاني.

-8 T. Däubler "أناشيد لإيطاليا Hymne an Italien " "
أغاني لباليرمو Sang an Palermo " 65، قارن H. Meier،
Carl Schmitt، Leo Strauss ، و "مفهوم السياسي"، ملاحظة
91 وأيضا نفس الملحوظة، تعاليم كارل شميدت،
76 وما بعدها.

-9 قارن المؤلف، الهيمنة والخلاص Herrschaft und Heil
، ص 25 وما بعدها.

-10 قارن المؤلف، ماعت Ma'at، الفصل السادس.

-11 النظر بالعين Mit dem Auge sehen لـ H. Roeder، ص
.45-23

-12 قارن لهذا "فكرة محكمة الموتى Idee vom
Totengericht" لـ J. Spiegel ،J. Yoyotte، Le jugements des
morts، S. G. Brandon، The Judgment oft he Dead. J. Vergote،
" Immortalitè conditionnèe" M. Lichtheim، at in Egyptian
Ma'Autobiographies، J. G: Griffiths، The Divine Verdict،
تابع ماعت Ma'at، الفصل الخامس، المصدر نفسه
،مصر. الحس التاريخي Eine Sinngeschichte، الفصل
الثالث، الجزء الخامس، نفس المصدر،
(الناشر) Welker .B. Janowski/M، العدل Gerechtigkeit
، مقدمة.

-13 دراسات لتعاليم مري كا رع Studien zur Lehre für
Merikare 57 – P53، انظر، J. F. Quack، صفحة وما
بعدها، أنا أتبع هنا الترجمة المقفاة الجميلة
لـ G. Fecht، اتهام الإله Der Vorwurf an Gott ، 147 مع
ملحق 222 و 228 وما بعده.

-14 اقرأ خصوصا، محكمة العالم الآخر Jenseitsgericht لـ
.R. Grieshammer

-15 نشرت هذه الأبحاث كجزء 1 من اصداري المتعدد
الأجزاء وعنوانه "طقوس الموتى المصرية
القديمة Altägyptische Totenliturgien". للمقارنة انظر H.
.Willems، Chests of Life

-16 قارن للمؤلف أيضا " نوبة الحراسة Stundenwache

-17 Lefebvre, *Petosiris* II, 54 Nr. 81.

-18 انظر أيضا V.W. Turner، Forest of Symbols, 93-111 -94
130;نفس المصدر ,.«»»Liminality in the Performative Genres

-19 لموضوع محكمة الموتى قارن C. Seeber، "عرض محكمة
الموتى Darstellung des Totengerichts

-20 أغنية III ، انظر R. Hari، نفرحوتب، Tf. IV انظر أيضا عيد اللحظات Fest der Augenblicke و جذور مصرية .289, E. Hornung .Altägyptische Wurtzeln

-21 -لمصير المحكوم عليه في محكمة الموتى قارن بـ E. Hornung، " تصور الجحيم Höllenvorstellungen

-22 اقرأ للمؤلف " ماعت Ma'at " الفصل الخامس.

-23 قارن " الديانة Religion " لـ S. Morenz، 134-141، نفس المصدر، " عقيدة الموتى Totenglaube "

-24 للاطلاع على جزء أكبر من هذا النص الهام انظر ص 493-495.

-25 Turin156 رقم هد شا, ار اصد.v. A. Varille, in: BIFAO 54, 1954, 129-135. ماعت" المؤلف Ma'at " M. Lichtheim, 103-105, 127-133.

-26 " نفس Priestereid ، " قسم الكاهن R. Merkelbach المصدر، " قسم الكاهن وكتاب الموتى Priestereid und Totenbuch " نفس المصدر " اعلان البراءة والاعتراف Unschuldserklärungen und Beichten انظر ، " R. Grieshammer " مقر في الحياة Sitz im Leben

-27 " إعلان البراءة والاعتراف Unschuldserklärungen und Beichten " لـ R. Merkelbach .

-28 قارن لهذا مؤقتا "كتاب المعبد Das Buch von Tempel " لـ J. F. Quack.

-29 Porphyrius, *De Ahstinentia* IV, 10.3-5. مثل

-30 اقتباس عند على سبيل المثال Porphyrius, *De Ahstinentia* IV, 10, كـ «funebris Aegyptiorum Apologia» J. Marsham,Canon Chronicus Aegyptiacus, Graecus, 156 f.

-31 Diodorus Siculus, *Bibliotheca historica* I 91-93. قارن. R. Merkelbach, «Diodor über das Totengericht ما قاله ديودور عن كتاب الموتى», 78.

-32 قارن لهذا " احتفال الموتى في الحدائق Totenfeier im Garten " لـ B. Geßler.

-33 " ما قاله ديودور عن محكمة الموتى Diodor über das Totengericht " لـ R.Merkelbach.

-34 استخدمت الطبعة الإنجليزية لـ Orest Ranum؛ J. –B. Bossuet، Discourse on Universal History, Chicago 1976، صفحة 308 وما بعدها .

-35 [J. Terrasson], سيتي, 38-48.

-36 قارن " الدافع للمساعدة " Motivation des Helfens V. Herrmann

-37 W. Warburton, *The divine legation of Moses.*

الفصل الرابع

-1 T.G. Allen, «Additions to the Egyptian Book of the Dead»; J.C. Goyon, «Chapitres 191 et 192.».

-2 N. de Garis Davies/A. H. Gardiner, Amenemhet امنمحات

-3 نفس المصدر. Tf. XIX. Text über Zug mit Opferbringern عن موكب محضري القرابين

-4 نفس المصدر Tf. XXIII.

-5 G. Lefebvre, *Petosiris* II, 61; III, Tf. 29

-6 " مشكلة تصورات العالم الآخر Probleme der Jenseitesvorstellung " L. Kakosy، 65-68

-7 انظر وتابع " أغاني القيثارة وأبناء حورس Harfnerlied und Horussöhne " . تنوعات طيبه هى TT 157، TT 373. لـ TT 373 ، وانظر أيضا " القبر Das Grab " لـ K.J. Seyfried، 55 – 57.

-8 TT 163: Amset, die Übrigen:Hapi الباقون : حابي .

-9 TT 163: Hapi حابي die Übrigen: Duamutef الباقون : دواموتف

-10 TT 163: Duamutef الباقون : دواموتف die Übrigen : الباقون : أمست Amset.

-11 في هذه الشعيرة ، التي تدور S. Cauville Dendar X، حول ضم جسد أوزوريس وفي الوقت نفسه ضم مصر في شكل عواصم الأقاليم) قارن 471-76.

-12 بردية برلين 3024، الأسطر 43-49.

13- قارن مع هذا المتن صفحة 428 تقديم الفخذ الأمامي والفخذ من "شعيرة فتح الفم" ولا تهدف إلى إمداد الميت ولكن تهدف إلى إحياء تمثاله أو المومياء.

14- بردية رقم 474a يشير زته Sethe إلى الصياغات المتشابهه في بداية المتن لنصوص سحرة الثعابين مثل § 244a، 444a، 663a، حيث يقال: " الأصلة إلى السماء، والألف قدم إلى الأرض" وأيضا الموضع S 667 "ماءك في السماء وقرابينك الألف على الأرض".

15- مع الاشارة إلى L. V. Žabkar, *Ba-Concept,* 111 n. 139 مواضع الاثبات, القاموس IV 481; 484.14 الوثيقة 415.8.

16- لمقارنة بعض الاقتباسات انظر المؤلف/طقوس موتى مصرية لـــ M. Altägyptische Totenliturgien II ،Bommas الفصل الأول، I §28

17- شعيرة l'Embaumement VIII de، 18 مشابهة لـــ X.20:

شوهدت (أو تنظر) روحك في السماء

وجسدك في العالم السفلي

وتمثالك في المعبد

مشابهة لذلك (القاهرة 42224 CG hg.v.G.Legrain , 57)

روحك للسماء

و جسدك للعالم السفلي

وتمثالك بين الممدوحين

بردية برلين 3008 ، V ، Lamentations: Faulkner 2ed: السماء تحمل روحك والأرض تحمل تمثالك والعالم السفلي مجهز بأسراره. وعلى تمثال مصر يدل النص على شاهد بتاح موسه Ptahmose ، S.Hodjash/O.Ber lev، Relief and Stelae، Nr.71:

الروح للسماء

و الجسد للعالم السفلي

والتمثال مخفي في مصر

فلتغير أسوارك يوم عيد سوكر

مثل أتباع حورس

فليوضع بصل حول عنقه

في صباح عودة الوعي

18- بقايا شاهد ديدي BM 1629، نصوص هيروغليفية 10، pl. 63.

19- Rituel de 1'Embaument II,12.

20- CT II, 185 a-b.

21- قارن أناشيد الشمس Sonnenhymnen صفحة 213 وما بعدها ملاحظة (n) للنص 39، 158 "ذهب رع ليستريح في هليوبوليس. وفي نصوص التوابيت يجب الإشارة إلى نصوص الكفن (d̲.t) VI 376e , VII 19h-i IV ,c-d 64 حيث يكون الحديث عن الجثمان في هليوبوليس.

22- اقترح D. Raue، Heliopolis صفحة 107 بشكل مقنع أن مدافنStiere – Mnevis الحيوان المقدس لإله الشمس تعرف على أنها قبر إله الشمس.

23- *Excavations at Saqqara,* J.E. Quibell/A.G.K. Hayter, *Teti Pyramid North Side,* 32-33, Tf. IX

24- أمدوات Amduat I ، 195 وما بعدها، II، 187 مشابهة:

روحي إلى السماء، حتى يسكن فيها

وجثماني إلى الأرض بين الآلهة

(تكرار النشيد، E. Hornung، كتاب العبادة II Buch der Anbetung، 96)

روحي إلى السماء، حاكم الأفق

وظلك هو الذي يحول Schetit

وجثمانك إلى الأرض، وأنت في السماء

أعطينها (السماء)، يا رع

أنت تتنفس عندما تأخذ جثمانك الموجودات

انظر : (. pfbVI.std) I كتاب البوابات Buch von den Pforten, E. Hornung ;Sz,38 (246 ، كتب العالم السفلى

انظر أيضا السابق Pfb IX.Std.,Hornung 269 :

تهليل في السماء لروح رع

و تكريم في الأرض لجسده

و روحك إلى السماء

و جثمانك إلى الأرض

بما يتناسب مع عظمتك

(Pfb XI .Std ,النهاية ، Hornung كتاب البوابات Buch von den Pforten ، I,374;II,265، كتب العالم السفلي 294)

-25 أمدوات Amduat, I, 57; II, 74.

-26 أمدوات Amduat, I, 60 oben; II, 74

-27 CT I, 56a-f.

-28 في تنوع $B1C^a$.

-29 فهم W. Barta هذا خطأ في تعليقه لطبعة متعب القلب " حديث رجل " Gespräch eines Mannes 72 ، فهو يترجم "أمرت الآلهة أن الروح تتم الجماع معه (أوزوريس)"، ولكن المقصود هو أن أوزوريس يشغل نفسه جنسيا من خلال الروح. ويبدو أيضا أن Faulkner قد فهم هذا المقطع خطا ، 94، ECT I Osiris ، I am the great soul of Osiris with whom the gods commanded him to copulate" والصحيح هو "by means of whom".

-30 CT spell 229.

-31 CT spell 229 =111 296 i-l.

-32 هذا المقطع هو أحد المقاطع القليلة التي يفهم منها أن "آخ"، وبا وظل "من خلال ضمير الملكية كعظمة "تنتمي" إلى الميت، وإلا فسوف نفهم أن الميت هو "آخ" وليس أن له "آخ".

-33 هذا البيت لا يوجد سوى في التنوعات $B3L^a$ und $B3L^{b}$.

34- في البيت الأول يوجد في الفراغ مكون شخصي يجب استكماله قياسا على ^{c}w.t " أعضاء"وهذا يمكن أن يكون *ḥ^c^w* "جسد " أو أيضا Rꜣ ، *s^c^ḥ* وهكذا.

35- CT I, 182b-g.

36- انظر المؤلف " الإلهة الأم Muttergottheit " 267 ، وأيضا E. Hermsen، "Regressus ad uterum"

37- تابع M. Bommas، طقوس الموتى المصرية القديمة Altägyptische Totenliturgien، الفصل الثالث (طقس SZ.i) متن 10 الجزء 6b.

38- CT متن 45 = I 197g-198c.

39- أولى L. V. Žabkar، Ba – Concept، صفحة 108 وما بعدها هذا المقطع عناية خاصة ، لأنه تبعا لرأيه "أوضح من كل المقاطع المذكورة التي تؤكد العلاقة التعايشية بين الروح والجثمان.

40- CT متن 333 = IV 178m-n.

41- قارن هنا بـــ NR.3(Vers.13) المؤلف "طقوس الموتى المصرية القديمة Altägyptische Totenliturgien " M. Bommas"

مثل هذه التمنيات متعددة في نصوص الدولة الحديثة والعصر المتأخر. وبعض الأمثلة :

يجب ألا تحبس روحي عن جثماني

وألا أموت للمرة الثانية

(E, Feucht,Nefersecheru,62f.,Text 77)

يجب ألا تحبس روحي عن جثماني

و ألا أصد عند الإله الأعظم

(A. Rusch، إلهة السماء 30)

الدخول والخروج إلى را- ستاو Ra-setau دون أن تحبس روحي عن جثماني (M. Baud/E. Drioton, Tombeau (de Roy,38

أنت تصعد وتهبط مع التاسوع

و روحك لا تحبس عن جثمانك

حيثما تذهب (CGC 41057 ، H. Gauthier صفحة 300 وما بعدها)

42- بردية برل صفحة 316 وما بعدها V مشابهة:

جنازة رائعة تعد لجسدك

وروحك على جثمانك ولا تبتعد أبدا عنك

على مدى الخلود

(كتاب التنفس، بردية برلين 3162 VI 5)

روحك على جثمانك يوم بعد يوم

وجثمانك يستمر في الغرب الجميل،

دون أن يرفض في السماء والأرض والعالم السفلي

(CGC 29301,G.Maspero,45)

فلتذهب، حتى يبقى جثمانك بين ممدي القرابين

دون أن تحبس روحك

(صفحة 113 وما بعدها Recueil II، P. Pierret، نصوص اراقة الخمر)

وروحك تهيم دون أن ترد

و لتهبط على جثمانك، دون أن يصدها ذراعك (السابق 39)

وروحك ستحضرك لنفسك

ولا تبتعد عنك يوما فيوم (القاهرة - تابوت امحوتب - النقش الموجود عليه)

" أنه يوحد لك عظامك، وتصل لك أعضاءك ويعيد لك قلبك إلى جسدك

-43 CGC 29301, G. Maspero, 64.

-44- قارن لهذا ص 446 وما بعدها

-45 Dendara X, 67, S. Cauville, *Dendara,* 38; *commentaire,* 27.

-46 Papyrus New York MMA 35.9.21, 1, 2 الناشر J.C. Goyon, *Papyrus d'lmouthès,* 27.

-47 يعطينا A. O. Bolshakov، Man and his Double، نظرة شاملة حول تاريخ الأبحاث.

-48 انظر السطر 1 من المتن 9 " الميت عند وقت الطعام "

-49 بردية وستكار 7، 23-26.

-50 قارن R.O. Faulkner، AEPT، ص 148 وما بعدها . تنوع لهذا المتن هو متن 450 من نصوص الأهرام .

-51 نصوص الموتى، متن 821، محفوظة فقط في الأدلة النصية T1Be

-52 قارن R. Cooley, «Gathered to his People».

-53 - وثيقة I, 189, 12-15 (بتاح حتب) ووثيقة I, 190, 10، انظر U. Schweitzer، جوهر القرين K. J. Seyfried, ÜB "ربط الأجيال": Wesen des Ka.

-54 القاموس 111, 430,1-2; V, 87,7.

-55 انظر أيضا V. Loret, *Tombe de Khâ-m-hâ,* 130; NR.5.2.2. NR.7.2 §17.

-56 S. Schott، Kanais، نص 19 Tf.، صفحة 155 الأسطر 14 – 15 مع الملاحظة 9 (الاشارة إلي القاموس III 430)

-57 وثيقة IV.18oo,6.

-58 رقم 7 XIII، قارن هذا بما ورد في المؤلف "طقوس الموتى المصرية القديمة " Altägyptische Totenliturgien II، لـ M. Bommas، الفصل السابع .

-59 قارن بالمؤلف " طقوس الموتى المصرية القديمة Altägyptische Totenliturgien II"، M. Bommas، الفصل الثالث §2.

-60 الموت G. Wirz, 394b-c; 395a. قارن. CT I 362a-b. والخلود, 42

-61 مراجع : " القرين Der Ka" L. Greven "جوهر القرين U. Schweitzer"Wesen des Ka، " القرين" P. Kap, "Ka، " Man A.J. Bolshakov "and his Double.

-62 بردية وستكار 6, 26-7,4، الناشر A. M. Blackman، خوفو والسحرة 8، ديدي يسمى بـــ *nḏs* " أصغر، أدق"، حيث يقصد رجل بدون وظيفة في البلاط.

-63 بردية وستكار 7, 21-23, Blackman, 9.

-64 لاحتضان القرين، قارن بالمؤلف "طقوس الموتى المصرية القديمة Altägyptische Totenliturgien " II لـ M. Bommas، الفصل السابع. § 17.

-65 قارن لهذا الملمح على وجه الخصوص بـ L. Bell، "Temple de Louqsor " وأيضا H. Jacobsohn، " الموقف العقائدي للملك "Dogmatische Stellung des Königs صفحة 58.

-66 جوهر القرين Wesen des Ka ، 36

-67 قارن لهذا " الموت و الروح Tod und Seele " لـ H. P. Hasenfratz.

-68 قارن هنا الملاحظة الصائبة لـ H.P. Hasenfratz "تصور الأرواح Seelenvorstehllung"

-69 CG1 41044, H. Gauthier, *Cercueils de Prêtres de Montou,* 33-35; CG 41048 (Gauthier 143); 41050 (Gauthier, 192); 41051 (Gauthier, 197, 214-15). . بردية مشابهة §828b-c und

" "إنها توحد لك عظامك،

وتربط لك أعضاءك،

وتعيد لك قلبك إلى جسدك".

-70 Sarg Cairo CG 41057 (Gauthier, 300); -مشابه لـ CG 41046 (Gauthier, 86), 41053 (Gauthier, 224), 41056 (Gauthier, 271).

-71 Carter 261, H. Beinlich/M. Saleh, *Corpus,* 92.

-72 J. van Dijk, «House of Hearts».

-73 pBM io8r9 iii.4-6، (غير منشورة) مشابه لطيبه قبر رقم 100، الناشر Davies، رخ مى رع، تسجيل Tf. 86، من كتاب الموتى الفصل السادس والعشرون، cf. L. Kakosy,'in: ZÄS 96, no n.4; Theb. قير رقم 298، الناشر K. A. Kitchen، Ramesside Inscriptions، بردية اللوفر 3279، الناشر J. C. Goyon، «Papyrus du Louvre» N 3279, 32 , 35 mit n.8

-74 TT 298, B. Bruyere, دير المدينة *(1927),* 92.

-75 E. Hornung, Totenbuch كتاب الموتى, 3oA, 95 f.

-76 نفس المصدر - ., 30B, 96.

-77 نفس المصدر، متن 30B، 96، و لقد عدلت الترجمة قليلا.

-78 ربما كان الحديث عن نقوش مريبتاح و بتاح موسى، أن قلب الميت يوضع في منزل وننفر: فليعمل قلبك (؟ كتب بدون رمز القلب، كما لو كان يعني هذا "البداية") في منزل السيد وننفر مع القرابين والأطعمة، التي ستترك لقريني. K.Bosse-Griffiths,"Merptah and Ptahmose" =H.M Stewart, Egyption Stelae Tf.16

-79 بردية Chester Beatty ، I ، C3 – 9 ، C 2 ، I ، M.V.Fox ، Song of Songs ، 53 رقم 34 ؛ S.Schott ، أغاني حب Liebeslieder ، 41.

-80 بردية انستاس 17 ، 4.II – 5.5 ، H. A. Gardiner ، Miscellanies ، 39 R. A. Caminos ، Miscellanies ، 150 – 152 ، S. Schott ، أغاني حب Liebeslieder 116 رقم 57 ، ÄHG رقم 184.

-81 " 23، قاعدة التمثال Statue Base ، "A. Klasens والموضع الحاسم يترجم عادة بـ "أردت حمايته" " وضع قلبي نفسه *jb=j rwj.wḥr mk.t=f* ولكن تقر أ في مكانه".

-82 Sinuhe B 252-56, hg. v. A. M. Blackman, *Middle Egyptian Stories,* 37; R. Koch, *Sinuhe,74.*

-83 " 99 ، انظر Tod und Trauer ، "موت وحزن T. Macho. ولقد Repräsentation" ، C ، Ginzburg المقال الرائع لـ عالج جنزبورج مشكلة إعادة العرض بناء على طقوس الموتى.

-84 " ظلال الموت Schatten des Todes " لـ H. Belting، 94، " Bild und Tod الصورة والموت" ص 144 وما بعدها.

-85 نفس المصدر، 95 و 145

-86 - "حكمة سليمان Weisheit Salomos" 14، 15-20

-87 قارن Serdab , لـ Katja Lehmann و A. Bolshakov, *Double* 106-110

-88 H .Junker, جيزة III ،1938، صفحة 118 وما بعدها، على أي حال فإن نقوش الإفريزات كتبت بحيث أنها يمكن أن تدل أيضا على سائر مجالات عبادة القبر و البارز هو العلامة Ḥnjj-Ꝝm Ppj-ᶜnḫ "بيت التمثال" في نقوش Ppj-ᶜnḫ عند ماير، انظر أيضا Serdab لـ K. Lehmann

-89 قارن بـ "قناع المومياء "Mumienmaske لـ N.Tacke.

-90 قارن المؤلف „ طقوس الموتى المصرية القديمة Altägyptische Totenliturgien " III، طقس «SZ.1»، متن 6

-91 E. Hornung, Totenbuch كتاب الموتى 318-323.

-92 يقصد هورنونج أن هذا البيت يشبه كثيرا البيت الذي يخاطب أنوبيس، بالإشارة إلى القناع نفسه، وأنوبيس هي من خوطبت قبل هذا.

-93 H. Beinlich/M. Saleh, *Corpus,* 82f.; B. Lüscher, Totenbuch كتاب الموتى, 151,

-94 انظر " العرض Repräsentation " لـ Ginzburg

-95 معبد منتوحتب *Tempel des Mentuhotep* لـ D. Arnold، *I*، *53-51*

-96 يضم قبر رع - ور الثاني في الجيزة 25 سردابا بأكثر من 100 درجة. انظر A. Bolshakov، "النظير "Double"، صفحة 107 وما بعدها

-97 M. Eaton-Krauss, «Pseudo-Groups».

-98 "شابتي" *هو الأقدم و* " أوشابتي" *هو الأحدث ولقد تم اثبات هذه الأشكال في العصر التأخر.*

-99 TT 194 Tf. xxxii, Text 111, 63f.

-100 قارن H. Schneider, أوشابتي.

-101 بردية BM 10819 (vso, Zeilen 102-104).

-102 من قبر طيبة CI المفقود (من عصر أمنحتب الثالث) A.Hermann، الشواهد Stelen 47* - 49* تبعا لـ V. Loret، La Tombe I 25، K. Piehl، Inscriptions، صفحة 105 وما بعدها.

-103 صندوق أوشابتي رقم 912 (2430، 107) Turin، Museo Egizio، غالبا من طيبة. انظر H. Brugsch، مكنز II/I، 248، Lanzone/ Rossi/Fabretti، *Catalogo Generale*، *342* وما بعدها.

-104 اقرأ *šzp=f jm3ḫ jm m ʿnḏ wd3.*

-105 هدية " لـ F. Pumpenmeier.

-106 يشير Idel إلى حالة تماثيل أوشابتي المصرية في ص 3 وما بعدها.

-107 " ميرير و جولم الخاص به " E. Brunner-Traut، رسالة " جوليم ".

-108 وثيقة I, 146 f.

-109 عن مقابر وعمارة قبور الدولة القديمة انظر مقابر المصطبة N. Alexanian, Mastabagräber وعن مقابر طيبة في الدولة الحديثة وأيضا موضع ونوع المقابر انظر B. Engelmann-von Carnap, Struktur und F.ampp-Seyfried, Thebanische Nekropole.

-110 J. Popielska-Grzybowska, «Preliminary Remarks».

-111 للصيغة *sḫm m d.t* انظر السطر الثاني متن، البيتان 4، 19، Sachu1، متن 10 البيت 58

-112 CT spell 517 = SZ.2, متن 3.

-113 نصوص الأهرام 468 § 894.

الفصل الخامس

-1 N. de Garis Davies, *Tomb of Antefoker,* Tf. XXI.

-2 في طبعة زته Sethe لنصوص الأهرام ذكرت صياغة هرم - أوناس فقط، بحيث تبدو، كما لو أن الطقوس لم تحدث في الأهرامات التالية لذلك، وقد أثبتت أبحاث J. Leclants ومجموعته أن الطقوس قد تمت في كل أهرامات الدولة القديمة. وحول الإعدادات الكثيرة للطقوس في المصادر المتأخرة وحتى العصر الصاوي (J. Dümichen، الناشر XVI-XX II,Tf. Patuamenap 33 T T) يخبرنا إحصاء شهود النصوص عند T.G Allen, Occurrences (صفحة 68 وما بعدها)

-3 نصوص الأهرام 213.

-4 4- نصوص الأهرام 214.

-5 نصوص الأهرام 215.

-6 قارن هذا التعبير بـــ J. Popielska-Grzybowska,“Preliminary Remarks“ صفحة 148 ويشير إلى 164Ib § "الذين في قبورهم، ومكانهم سر" وفي "ينتمي الملك إلى هؤلاء ذوي المكان السري" 2023a و 1995c و 1641b و 900d و 873b و 747a و 665d §§

-7 بردية § 1930c- 1933b عن R.O. Faulkner قارن J.P. Allen، Inflection، *691* وما بعدها

-8 قارن بردية 136a،872d،885،1752c.

-9 يمكن أن يقصد بهذا النهاية العليا لجذع السفينة، التي يصعد عليها المرء إلى السفينة. ويفكر R. O. Faulkner، AECT III, 27 في سطح السفينة.

-10 للآلهة الحامية للتابوت قارن MDAIK 28.2، 1972، صفحة 127 وما بعدها، ولهذا الوضع نصوص الأهرام § 169Ia-b:

و ضعوا لك شو في ناحيتك الشرقية

و تفنوت في ناحيتك الغربية

ونون في ناحيتك الجنوبية

و ناونت في ناحيتك الشمالية

-11 نصوص الموتى متن 1.284e-285a = 67

-12 *Bꜣ pf* إله له كهنته الخاصون به، قارن L. Kuckman، „titles of Queenship‟ صفحة 10 وما بعدها، Tf.2، ويبدو أن الكلام يدور حول اسم إله ميت مثل أوزوريس أو غرتي، لم يذهب إلى مجال حكمه الملك الميت، الذي يريد أن يستوي على عرشه.

-13 نصوص الموتى I، 287 a، فقط Sqꜣ C يضيف: "ولن آمر، أن تسعى إلى الموت"

-14 (نصوص الأهرام) 262، §333 (T)نصوص الأهرام 262 (P,N)

انظر *المتوفى* قد جاء، انظر *المتوفى* قد جاء

إنه لم يأت بدافع من نفسه:

فقد جاءته رسالة من إله

و كلمة الإله جعلته يصعد

-15 نصوص الأهرام 578 §§ 1531a-1534a

-16 نصوص الأهرام 697 § 2175a-d.

-17 بردية 459a § *dh r.sn rmṯ p3jj r.sn nṯrw.* .

-18 بردية 1904c. §

-19 19-نصوص الأهرام متن 667A §1945.

-20 20-بردية 1386b-c § .

-21 اتبع في هذا العرض J. Kall في Siut-Theben 213، ملاحظة 654: "فـ "منطقة الصيد" تسمى "مكان يصله الموت" وربما يقصد به الصحراء" انظر (Sethe, Kommentar, IV, 109 zu nw.t=K nw)

-22 نصوص الموتى متن 12 (قبر طيبه 353)

-23 كتاب الموتى 150 لـ E. Hornung كتاب الموتى 150 لـ E. Hornung

-24 Tylor, *Renni* Tf. 12/13; E. Lüddeckens, نواح الموتى ص 35 وما بعدها

-25 لهذه الإلهة قارن إلهة الغرب لـ H. Refai .

-26 كان من الممكن ترجمة "... بما لم يعرفه". إلا أن المعنى لا يكون بنفس القوة. فالحديث هو أن شكل الميت جديد، ويذهب إلى الأرض دون أن يكون معروفا. وجاء في نصوص الأهرام: "لقد فتح الأرض (اقتحمها) بما يعرفه.

-27 إضافة B4L,B12C,B13C,B16C:

انظر عرقه من الحياة و الدوام

على ذريته، و أنا منهم، حتى تعيش

فأنا روحه الحية على الأرض

-28 يبقى المقصود هنا غامضا علي، وربما فكر في *fd.t* "عطر، عرق".

-29 أغلب التنوعات غيرت إلى "ما هو معروف لك"

-30 أو "بعد أن أبعدت عنه قلقه على أقاربه الباقين بعده؟"

-31 إضافة إلى كل التنوعات ماعدا B2Bo , B3Bo.

-32 يبدو هنا أن الكلام يدور حول إحصاء مثل CT I 9: "أعداؤك، عدواتك الذين يتصرفون ضدك، والذين يكرهونك ويقاضونك".

-33 قارن لهذا B. A.H. Gardiner/K. Sethe, *Letters to the Dead;* Gunn, in: JEA 16, 1930; A.H. Gardiner, «New Letter to the Dead"; A. Piankoff/J.J. Clère, «Letter to the Dead». W.K. Simpson, «Letter to the Dead from the Tomb of Meru»; ders., «A Late OK Letter to the Dead». R. Grieshammer, «Briefe an Tote خطاب إلى ميت»; E. F. Wente, "Misplaced Letter to the Dead»; W.K. Simpson, "Memphite epistolary formula"; M. Bommas, «Datierung»;D. Czerwik, "Some Remarks".

-34 خطاب ميت نجع الدير لـ G. Fecht

-35 تنتمي إثارة الأحلام لمزاولة السحر في مصر القديمة، ويفسر Gee J. تتابع المتن CT 89 و99104- كشعيرة لإرسال الروح لتظهر أمام شخص آخر "ذلك الرجل jenem Mann" وغالبا في الحلم (محاضرة أمام مؤتمر المستشرقين الدولي في القاهرة 2000/3/31. ويجب أن ترتل المتون أمام أشكال من الطين مكتوب عليها اسم الرجل.

-36 A.H. Gardiner/K. Sethe, *Letters to the Dead,* 1-2., 13-16, Tf. I ("Cairo text on linen",JE 25975).

-37 Schale Kairo CG 25375. A.H. Gardiner/K. Sethe, *Letters to the Dead,* 7f., 22. M. Bommas. ترجمة

-38 H. -W. Fischer Elfert، جذاذات أدبية Literarische Ostraka، 74 – 77.ويضم النص فقرات أخرى.

-39 تقرأ *srḫw* ؟

-40 بردية بولاق 3، 1، 22-3، F. J .Quack، تعاليم آني Lehren des Ani، 114 - 117.

الفصل السادس

-1 E .Lüddeckens، شكاوى موتى Totenklage 24، بتاح حتب، نهاية الأسرة الخامسة.

-2 نفس المصدر، قبر إيدو Grab des Idu، الأسرة السادسة.

3- نفس المصدر، قبر ريني Grab des Renni ، أوائل الأسرة الثامنة عشرة.

4- نفس المصدر، رقم 21، صفحة 55 وما بعدها (قبر بحاري 82 نصوص الموتى، 100 نصوص الموتى، طبقا لــ J. Settgast، عرض للدفن Bestattungsdarstellungen، 37 ملاحظة 4. ويضاف إلى ذلك Ostrakon 51 من 71 نصوص الموتى، قارن W. C. Hayes ، Ostraca and Name Stones ، نصوص الموتى 224 ، 55).

5- E. Lüddeckens, Totenklage *نواح الموتى* 109 f. TT 49 Tf. 24.

6- Nḥm m=Ꞧ

7- E. Lüddeckens, , Totenklage *نواح الموتى* 111-113.

8- -نفر سخرو لــ J. Osing، ص 54 وما بعدها

9- - بردية برلين 3008 2، الناشر R. O. Faulkner ، "Lamentations" 339، S. Schott ، أغاني حب Liebslieder رقم 129

10- يفهم Faulkner و Burkard مثل Schott، طقوس أوزوريس Osirisliturgien، 140، الجملة "لقد استجاب، لقد استجاب، عودتك إلى بيتك" ولكنها بالفعل هي 931 "كن عاليا، تعال عاليا". ولكن يقصد بـــ "عودتك إلى منزلك" "لقد أدرت ظهرك لمنزلك" وتكرار 931 مرة ثانية لا يفهم كأمر ولكن كنداء: "أعلى، أعلى"، الذي يقترن بمنظر الابتعاد.

11- بردية Bremner-Rhind (BM 10188)، 6، 24-7 ، 13، بردية Ns-Ba-Neb-Djed I، G. Burkard، طقوس أوزوريس Osirisliturgien، ص 140 وما بعدها ، أغاني حب liebeslieder لــ S. Schott رقم 140.

-12 MMA 35.9.21, V.8-9, hg. v. J. C. Goyon, بردية New York *Papyrus d'Imouthes* ,31.

-13 (BM 10188),12 , 9-12 = Nesbanebdjed بردية Bremner Rhind I, 12,9-12

-14 New York بردية MMA 35.9.21, V.4-6, J. C. Goyon, *Papyrus d'Imouthes,* 31-135S. ‹Schott لــ. أغاني حب

-15 MMA 35.921, V.11- أغانـي حب ،ص31 ومابعدها ـــ لـ Schott 13; Goyon, *Papyrus I* 136.

-16 أغانـي حب , MMA 35.9.21, VII.1-4; Goyon, *Papyrus d'Imouthes,* 33, Schott, liebeslieder, -16 137.

-17 *ᶜ*.t تـقـر أ *3*.t?

-18 قـا رن. E. Lüddeckens نـو ا ح الـمـوتـى Totenklage 162-4. Leiden V 55.

-19 Leiden V 55, Lüddeckens, Totenklage نـو ا ح الـمـوتـى 163.

-20 P. Seibert, *Charakteristik* الـسمـا ت, 22 Anm. 22.

-21 قـبـو ر طـيـبـة 50 ،Theben Gräber قـا رن ،R. Hari ،Neferhotep صفـحـة „Songs oft he Harpers", M. Lichtheim, 2.Lied; Tf.IV, 197 ومـا بـعـد ها "Nefer hotep II"؛ dies Ancient ،Egyptian Literature II صفـحـة 115 ومـا بـعـد ها ، أغا نـي حب ،Liebeslieder ،Nr 101 ،Neferhotep II و III بـهـمـا تـشا بـهـا ت فـي قـبـر 32 TT ، قـا رن ،Z. I. Fábián/L.Kákosy „Harper's Song"; Kakosy,Dzsehutimesz Sirja Thébán, 94-95. و لأن هذ ا الـنـص يـخـتـلـف فـي الـكـثـيـر ، فـإ نـه لـم يـنـسـخ مـن TT 50، ولـكـنـه يـقـوم علـى تـقـلـيـد مسـتـقـل. و هـنـا يـد و ر الأمـر حـول أغـنـيـة عا زف الـعـو د ، بـد و ن قيـثـا ر ة. ولـمـقا رنـة لـلـحـيـا ة بـا لـحـلـم انـظـر جذ ا ذ ا ت قـطـع الـطـيـن Ostrakon الـصـا د ر ة عن A. H. / J. Černy ،Hieratic Ostraca I – Gardiner :Tf.39=ÄHG Nr.186

كـم هي قـصـيـر ة الـحـيـا ة! إنـهـا تـمـضي

د ع مصـيـر نـا يـتـحـقـق فـي طـيـبـة

الـشئ الـذ ي ر أيـنـا ه فـي الـحـلـم ، هي الـحـيـا ة الأخر ى

أنـت يـا مـن تـبـقـى فـي الـبـلـد ، لا تـسـمـح، أن نـبـتـعـد عنـك

هـنـا فـي ز مـن الـتـقـو ى الـشـخـصـيـة لا تـد ل الـحـيـا ة الأخر ى علـى الـحـيـا ة الـد نـيـا بـحـقـيـقـة قـو ة إضا ءتـهـا الـمـشـعـة مـن فـكـر ة الـجـمـو د ، ولـكـن مـن تـصـو ر الـقـر ب مـن الإلـه ، الـتـي تـكـو ن ممـكـنـة بـد ا يـة فـي الـعـا لـم الآخر. هذ ه الـفـكـر ة، أن الـحـيـا ة فـيـمـا يـتـعـلـق بـا لـقـر ب مـن الإلـه بـعـد الـمـو ت تـبـد و كـا لـنـو م ، الـذ ي يـسـتـيـقـظ الـمـر ء مـنـه تـلـعـب د و ر ا ر ئـيـسيـا فـي الإسلام ، قـا رن A.Schimmel "الأحلام فـي الإسلام Träume im Islam".

22- توجد أناشيد القيثارة الأخرى في القبور كنقوش لعازف القيثارة (نادرا عازف العود) تماما كما وصفها عنوان صياغة البردي، لهذا النوع انظر "عازف القيثارة Harfnerlieder "

23- قارن هذا النص بـ "Songs of the Harpers», 192f لـ M. Lichtheim، dies. ‹Ancient Egyptian Literature I, 195- ، 97, «Entertainment Song ; ders., «A Study of Antef» ,; وقبل كل شئ ، Genre» ., 55ff عيد Fest des Augenblicks اللحظة M.V. Fox, «A Study of Antef» نفس المصدر . Entertainment Song Genre.« «

24- للمقارنة انظر الأشكال في كتاب " مصر Ägypten " لـ K. Lange/M. Hirmer،، Tf.196.

25- Papyrus Bremner-Rhind 10060 (Papyrus Harris 500), recto VI.2-VII.3.

26- الأغاني المتأخرة مثل Paser، Z.5.6 قبر طيبه ، نفرحتب، Nr.359, 3-4 Z.6-7; استخدمت "يأتي" بدلا من "يبقى"، وهو استخدام أفضل بلا شك، قارن أيضا وثيقة IV 2114.

27- "النهاية المقفاة"، وهو ترجمة حرفية، أخذتها من ترجمة شعرية لأغاني "عازف القيثارة" لـ R. Jacobi عند E. Brunner-Traut، "الأدب المصري القديم "Altägyptische Literatur صفحة 92 وما بعدها .

28- عن ملحمة جلجامش .v. A. Schott, 75 .

29- K. Jansen-Winkeln, سير ذاتيه Biographien ، 26 f.

30- A. de Buck, «Egyptische Versie ».

31- حرفيا " صيد القلوب "، والتعبير غير معروف.

32- K. Jansen-WinkeIn, سير ذاتيه Biographien 122. Vgl. auch S. L. Burkes. *Comparative Analysis.*

33- E. Lüddeckens, Totenklagen نواح الموتى، 149 f.

34- Leiden V 55: *jb.kwj jw mw r-gs=j.* قارن

35- شاهد Taimhotep، في عصر بطليموس الحادي عشر، طبقا لـمكنز H. Brugsch ص 926 وما بعدها ، وطبقا أيضا لـ " نقوش السير الذاتية Biographische Inschriften " لـ E. Otto، رقم 57،

36- M. Lichtheim, «Songs of the Harpers», 203, Tf. III.

-37 السقف طبقا لنسخة K. Sethe <1703> - <1701> WbZ ,.، الوسط (NR.2, Nr. 15 =) ، الجزء الغربي الجنوب تبعا لنسخته الخاصة <1703> - <1701> WbZ.

-38 Papyrus Sallier 1,8; ÄHG Nr. 182, 8-12.

-39 Kairo الناشر J. Černý/A. H. Gardiner, *Hieratic Ostraca* I, Tf. V.1.

-40 قارن أيضا اليوم الذي قالت فيه الآلهة "احضروه" (CT I 24)، ومن الواضح أن يوم محكمة الموتى هو المقصود. وربما يدور الكلام في المواضع كلية حول يوم "الاستدعاء".

-41 المقالات العلمية المصرية رقم ÄHG 219: نشيد أوزوريس على ثلاثة شواهد

أ- باريس، اللوفر C218

ب- لندن B.M 164

ج- شاهد رقم BM 142 (جزء يبدأ بالبيت 32)

د - كتاب الموتى أني pBM 10470

-42 قارن نفس الصيغة في أغنية القيثارة الثانية المقتبسة من قبر طيبة رقم 50.

-43 كتاب الموتى Totenbuch لـ E. Hornung، 62- 64

-44- Anchnesneferibre, Z. 310-326.

-45 كتاب الموتى Totenbuch لـ E. Hornung، 123= متن نصوص الموتى رقم 199، البداية

-46 قارن لهذه الكلمة *RT* 29, 18, 151

-47 هنا ربما كانت كشجرة حامية لقبر أوزوريس.

-48 نصوص الموتى متن 173= III.5ob-51e

-49 نصوص الموتى متن 173 = III. 51f-g

-50 عما إذا كان هذا ينطوي تحت المعنى السببي للفعل *sjtn*ʕ قارن Hannig،*Handwörterbuch* ، 668.

-51 - كتاب الموتى Totenbuch لـ E. Hornung، الأبيات 21-28

-52 قارن تعبيرات رمزية من " رائحة من إله " القاموس 1.36.5.

-53 *قارن* نصوص الموتى متن 187

-54 طقوس الموتى Totenliturgie انظر سطر 1، المتن 10.

-55 نصوص الموتى متن، 190 III 98j-m (العنوان S1C متن، عدم أكل البراز في مملكة الموتى)

-56 نصوص الموتى متن 203 ، 130f-131b(العنوان " عدم أكل البراز، وعدم السير على الرأس"

-57 نصوص الموتى III المتن 205 III 143f-145b (العنوان B2B أوزوريس" وعدم السير على الرأس) B1Bo كملحق كتابي (عدم أكل البراز)

-58 قارن أيضا السطر الرابط في قبر بويمرع Puyemre صادر عن Davies، Tf.6 :

فليكن عندك خبز

و وفرة من الجعة

فلتفرح كما يفرح الإوز على الضفة

-59 اقرأ لهذه الصيغة متن VI.196jff ،L.V. Žabkar *Ba-Concept,* ، 140

-60 كتاب الموتى Totenbuch 153 A حول، E. Hornung ، كتاب الموتى، 325 ، 16-27، CT VI، ص 178 وما بعدها ، Sp. 474.

-61 انظر CT IV 23d، 38j

-62 عن *Book of the* , pNu (BM 10477 col.9), E.A.W. Budge, ll, 63f. *Dead*

-63 CT spell 397 III 85-89; v. R.O. Faulkner, 25; P. Barguet, 347. TB 99,. E. Hornung, عن نصوص التوابيت كتاب الموتى Totenbuch , 191.

-64 R.O. Faulkner, AECT II, 48-57; P. Barguet, Textes des sarcophages عن نصوص التوابيت, 358-362; D. Mueller, «Guide to the Hereafter» ; ترجمة ، E. Hornung, Totenbuch كتاب الموتى , 210 ff.

-65 كتاب الموتى Totenbuch لـ E. Hornung، 194

-66 نفس المصدر 195

-67 تقصي E. Otto في مقال هام هذا البيت أيضا في متن إطعام من نصوص التوابيت ومن ثم أثبت أن كل مقاطع النصوص نشأت من الدولة الوسطى، انظر "نصان متشابهان Zwei Paralleltexte " .

-68 اقتبست الأبيات في نص تابوت آخر (متن 1130) و أيضا في نشيد أوزوريس في عصر البطالمة ، انظر "نصان متشابهان Zwei Paralleltexte " .

-69 غيرت في النص المتوارث بعض الشيء، ويبدو لي أن التتابع الحقيقي أقل فائدة:

1- صلاة الميت لأوزوريس (الأبيات 51 - 62 Totenbuch ، Hornung)
2- التهليل في هيركليو بوليس (الأبيات 63 - 68)
3- الخطبة النهائية لأوزوريس لرع (آتوم) الأبيات (69 - 77) ولقد رتبت النص بـ 3 - 2 - 1

-70 ، 20 - 25، Die Charakteristik، السمات P. Seibert ، "قبل الآن" تنوع لشكل W. Schenkel انظر أيضا „Sonst-jetzt Variation eines Literarischen Formelement" أدبي في WdO XV 1984، 51 – 61 ويقترح Schenkel "قبل Seibert أسلوبا - في مقابل استدلال الآن" - من شكوى الموتى أصله من شكوى المحكمة .

-71 Neferti 54.

-72 Adm 7,12.

-73 Adm 7,8.

-74 Adm 8,5.

-75 Adm 7,14.

-76 Adm 7,11.

-77 Adm 8,2.

-78 برتولت برشت، DER kaukasische Kreidekreis دائرة الطباشير القوقازية ، صفحة 119 وما بعدها ، S. Wenig „برشت و مصر القديمة Brecht und das alte Ägypten".

-79 A. Erman ، أدب المصريين القدماء Die Literatur der Ägypter، 130 - 148، ولا سيما 133 - 135.

-80 ربما كان من الأفضل ترجمة *ẖr.t nṯr* - هنا بـ"عالم الموت".

-81 Neferti 54-56; Helck 1970, 46 f.

الفصل السابع

-1 هذه النقوش نشرتها في مقالين "غطاء تابوت مرنبتاح "Sarkophagdeckel des Merenptah" و "نيت تتحدث كأم "Neith spricht als Mutter".

-2 أصلا "سكان نوت"

-3 المشاعل الأربع في الفصل 137 من كتاب الموتى. للمواضع المذكورة 63، MDIK 28 قارن J. Quaegebeur، Shai صفحة 157 وما بعدها، Edwards، Amuletic Decrees، صفحة 96 وما بعدها 38 n.

-4 انظر نصوص الموتى § I.25

-5 1- تقرأ *nš* ؟

-6 Sarg Kairo CG 29305, Maspero, 217.

-7 Sargbrett LD III 271d.

-8 بردية اللوفر XI، 3148، 9 - 11، S. Schott "نوت تتحدث كأم وتابوت Neith spricht als Mutter und Sarg

-9 قارن M. Görg، "مسكن في مملكة الموتى Ein Haus im Totenreich" 49-62، ولإلهة السماء كالأم الكبرى انظر أيضا A. Weiß، Die Madonna platytera.

-10 Papyrus Rhind XI.5.

-11 *št3.t št4.t jwtj rḫ sj, jj ntr.t wr.t nn sfḫ.tw qrjs=s.*

-12 Papyrus Louvre 3148, III, 4-6.

-13 H . Refa " Göttin des Westen إلهة الغرب "

-14 المؤلف" وحي الأحلام " Traumoffenbarung 34-36

-15 يمكن أن يكون تفسيرا ثانويا ؛ W. Westendorf، تحية ني ني "Die njnj Begrüßung" تضم فعلا ني ني *njnj* بمعنى "يفسح ساقيه، يمد"، ويظهر العلاقة الوثيقة بين تحية ني ني والاحتضان، ويفسر تحية ني ني كـ "استقبال – الملامح" لتسمية "زواج الأم السماوية مع ابنها العائد إليها.

-16 تابع "وحي الأحلام" Traumoffenbarung 40-49 H. Refai ، إلهة الغرب Göttin des Westens، 47 يذكر 6 قبور تعرض إلهة الغرب في ملامح: KV8, TT 25, 41, 51, 189, 195, 259 (نوع عرضه "F").

-17 قارن و تابع "وحي الأحلام" Traumoffenbarung " 38 و 229 "Generationeneinbindung "ربط الأجيال" K.J. Seyfried. وقد نشر القبر بواسطة معهد المصريات بجامعة هايدلبرج

-18 J. M. Milton, *Paradise Lost* XI, 535.

-19 *Paradise Lost* X, 775-780.

-20 رموز وتحولات الشبق Symbole und Wandlungen der Libido ، 216، 341، 349، 192، وما بعدها في الطبعة الرابعة (رمز التحول Symbole der Wandlung) 346 وما بعدها ، 378 وما بعدها ، انظر أيضا H. Frankfort، «The Archetype». و لاسيما تفسير الدفن كـ regressus at utertum "تابع موت و إدخال Tod und Initiation " خاصة 340 وما بعدها ، نفس المصدر "Muttergottheit E. Hermsen ، "Regressus at uterum"|

-21 أغاني طقسية Liturgische Lieder، نص 113، 229، 236 وما بعدها.

-22 المؤلف.ÄHG Nr 23, 15f

-23 ÄHG Nr. 130, 70-72.

-24 قارن أغاني طقسية Liturgische Lieder . *98 (12)*

-25 ÄHG Nr. 129.

-26 ÄHG Nr. 225, An die Westgöttin إلى الآلهة.

-27 للمقارنة انظر نقوش قبر Cheruef (TT 192) وقد أشار إليها K. J. Seyfried "توجد على سقف ممر حوش القبر ، وهى تجعل هذا المدخل في داخل القبر مساويا لمدخل العالم السفلي":

يتحدث ن ن

أول بوابة لإمحت (اسم)

"إنها (البوابة) تجعلنا ندخل

وتقززها هو الخروج

"الغرف" 389، K.J. Seyfried.

-28 كتاب الموتى p Dublin Nr. 4. P. Pierret, *Études egyptiens I,* 83 f.

-29 لشكل "كاموتف" وأهميته للاهوت الشمس وعقيدة الملك ما زال الكتاب الثري لـ H. Jacobsohn ، "موقف عقائدي Dogmatische Stellung" مهما.

-30 عروض مسار الشمس Darstellung des Sonnenlauf لـ W. Westendorf

-31 وثيقة .IV 965-6

-32 "تعاليم جدف حور " Lehre des Djedef-Hor لـ- E. Brunner، Traut و "جدف حور" G. Posener، نفسه، Quatre tablet-tes».

-33 نقوش سوبك حتب Inschrift des Sobekhotep، K. Sethe، نصوص للمطالعة Lesestücke، فقرة 28g، ص 88 وما بعدها .

-34 علم اللاهوت ; pLeiden I 350,vi,9-10 = ÄHG Nr. 142 و الورع Theologie und Frömmigkeit,

-35 Petosiris ed. G. Lefebvre, *Petosiris* II, 83 Nr. 116; Theologie und Frömmigkeit علم اللاهوت و الورع

-36 Schiffbr (pap. Leningrad 1115.) 119-123, A.M. BJackman, *Middle-Egyptian Stories,* 45.

-37 Schiffbr 167-169, Blackman, *Middle-Egyptian Stories,* 47

-38 Sinuhe R 5-8, Blackman, *Middle-Egyptian Stories,* 3.

-39 سنوحي B 156-160، Blackman, Middle-Egyptian Stories، صفحة 29 وما بعدها ترجمة E. Blumenthal، تقارير رحلة Reiseberichte، 14. يفهم Hornun هذه الجملة على أنها "في الأرض، التي أريد أن أولد منها ثانية"، ولكن هذا الفهم يبدو لي بعيدا في ضوء المقاطع المشابهة، ولا سيما من أسطورة عين الشمس. وغير ذلك لا يوجد لشبه اسم المفعول أي معنى نهائي. فالحديث يدور بالطبع حول الميلاد والتجديد، ومن خلال عودة خط الحياة بشكل ما إلى المسار الدائري عبر الجنازة في الموطن الأصلي، يمكن الدخول إلى دائرة "وقت التجديد" الكوني. والرغبة في الجنازة في محل الميلاد توثق لأول مرة كتابيا في الأسرة السادسة. إذ يقول جاو من أبيدوس في نقوش قبره:
لقد بنيت هذا (القبر) في إقليم أبيدوس... بسبب حبي لهذا الإقليم، الذي ولدتني فيه سيدة الحريم الملكي نبت Nebet لابي، الأمير والمحب للإله خوي Chui (وثيقة، وما بعدها 118، I).
ويدل الكثير من المؤشرات على أن الاعتراف - في مجال الحياة الخاص له أصل - نبع على مدى نهاية الدولة القديمة، وتتطور في عصر الانتقال الأول وفي الدولة الوسطى ليصبح سمة مسيطرة.
قارن الملاحظات والتفسيرات الذكية لـ S. J. Seidimayer، المدافن Gräberfelder، 398 – 412.

-40 Sinuhe B 188-199, Blackman, *Middle-Egyptian Stories,* 32.

-41 Pap. Leiden I 384, 5,14-21: F. de Cenival, *Le mythe de I'oeil,* 12f.; E. Brunner-Traut, Märchen أساطير , 155ff. Nr. 17, 314f. نصوص ديمطيقية مشابهة: pTebt. Tait 8 und pLille o.N.: M. Smith, «Sonnenauge عين الشمس».

-42 CT spell 1130, VII 464 d-e.

-43 Pap. Leiden I 384, 5,14-21: F. de Cenival, *Le mythe de I'oeil,* 12f.

-44- H. Junker ، "نوبة الحراسة Stundenwache" 87 ، متن الإراقة في ساعة الليل الثالثة .

-45 سنوحي B57 ، في ترجمة Blumenthal "لا يصل إلى الهدف، من يعطيه ظهره"

-46 «Enseignement Loyaliste» §6, 3-4, hg.v. G. Posener, *Enseignement Loyaliste,* 93.

-47 Ebd., §7, 1-5, hg.v. Posener, *Enseignement Loyaliste,* 32f., 97-99.

-48 G. Posener, «L'Anachoresis».

-49 - قارن هنا أيضا ص 62 وما بعدها .

-50 *«toùs anthrṓpous phēsìn Alkmaíōn dià toûto apollýsthai, hóti ou dýnantai tḕn archḕn tô télei proshápsai.»* Fr. 2 عن أرسطوطاليس, Probl. 17.3 s., Diels/Kranz, *Vorsokratiker* I, 215

-51 – ومؤخرا المعلومات الموجز والوصف الغني؛ E. Hornung ، "كتب العالم الآخر Jenseitsbücher "

-52 " ، Zeitliches Jenseits "زمن العالم الآخر E. Hornung Verfall und Regeneration انظر أيضا "سقوط وبعث"

-53 تتبع W. B. Kristensen بوجه خاص هذه المناظر في كتابه Het Leven uit den dood، قارن أيضا P. Derchain "Perpettuum mobile"، .

-54 رقم 195 ، أبيات ÄHG 274 ، IV rto.XI، pChester Beatty Texte (ناشر) نصوص من البيئة O. Kaiser– 278 ، aus der Umwelt / 6 ، 891AT II .

-55 بردية برلين 3024, 130-142.

-56 سنوحي B167-173 ، R. Koch ، حكاية سنوحي Die Erzählung des Sinuhe، صفحة 57 – 58 .

الفصل الثامن

-1 Jamblichus, De *mysteriis* VI.7, 187f.

-2 المصطلح المصري لمعابد الموتى والذاكرة ، قارن لهذا G. Haeny، *Basilikale Anlagen* ، D. Arnold، " موقع الأهرام Pyramodenbezirk " ، R. Haeny "La fonction religieuse» ، " معابد مصر Die Tempel Ägyptens " D Arnold

-3 قارن E. Hornung ، وادي الملوك Tal der Könige .

-4 E. Hornung, رحلة الشمس الليلية، Die Nachtfahrt der Sonne

-5 صفحة 60 "Totenbuch كتاب الموتى" E. Hornung وما بعدها

-6 قارن هنا " الإله و الجحيم Gott und Hölle " لـ J. Kroll . ويواجه كرول في هذا الكتاب المورثات المسيحية بـ "تدني اساطير" المصريين والبابليين والهنود والفرس والصابئة المندائين Mandäer والمانويين، واليهودية والآثار اليونانية الرومانية انظر أيضا M. Görg، " مسكن في مملكة الموتى Ein Haus im Totenreich" 49 - 62.

-7 Totb ,15، طبقا لبردية جاستشاني للموتى، قارن

أغاني طقسية Liturgische Lieder 93، 101-105

-8 E. Hornung ، Buch der Anbetung كتاب العبادة I ، 178، II 83، صفحة 137 وما بعدها (406).

-9 إثبات: المؤلف , أناشيد الطقوس Liturgische Lieder، 102 ملاحظة 65، E.Hornung ، " الواحد والكثيرون Der Eine und die Vielen " ، 85 – 87، II "كتاب العبادة Buch der Anbetung "، صفحة 53 وما بعدها .

-10 Piankoff, *Mythological Papyri,* 89, 90.

-11 Pap. Salt 825, XVIII, 1-2, قارن. P. Derchain, Papyrus Salt 825,1,163ff.; II, 19.

-12 المؤلف، أناشيد الطقوس Liturgische Lieder 84 - 86.

-13 نفس المصدر 84 وما بعدها .

-14 كتاب البوابات، Pfortenbuch، منظر 38، E. Hornung ، كتاب عن البوابات Buch von den Pforten ص 162 ،

نفس المصدر، كتب العالم السفلي، 246Unterweltbücher

15- نفس المصدر 247

16- تكرارات الشمس Sonnenlitanei ، E. Hornung ، كتاب العبادة Buch der Anbetung 1976، 3، 157 ، 81 وصفحة 134 وما بعدها (37 I)

17- كتاب البوابات Pfortenbuch (الناشر) C. Maystre / A. Pianko ff ، Le livre des portes ، II ، 183.

18- كتاب البوابات Pfortenbuch ، منظر 65 ، E. Hornung ، كتاب البوابات Buch von den Pfortenh صفحة 233 وما بعدها .

19- مرسوم إلهي Götterdekret ، H. Junker

20- Diodor I,21

21- D:Meeks,"Oiseaux des carriers"

22- - بردية وستكار 26، 23، 7.

23- انظر نصوص الموتى 901.

24- ألعاب نرد - سينت، Senet-Brettspiel , E. B. Pusch لإعادة تصور اللعبة قارن T. Kendall، Passing Through the Netherworld. وفي النقلات الأخيرة للعبة يدور الأمر حول الإمداد ("خبز في دار الخبز، وماء بارد في دار الماء البارد") وتبرئة (لقد برأت! قال لي، بالتحديد محين. Mehen

25- TT I; Push, ألعاب نرد - سينت Senet-Brettspiel , Tf. 28.

26- المؤلف "Le temple»، لإعادة انتاج صورة مسطحة لفكرة هذا المعبد قارن .F. Le Corsu, «Stèles-pones»

27- 389 شكل 90 Totenbuch ، كتاب الموتى Hornung

28- Hornung ، كتاب الموتى Totenbuch 390 ، الأبيات 15 - 19.

29- 151 ، Totenbuch ، كتاب الموتى B. Lüscher

30- قارن .T. Du Quesne, «Anubis»

31- انظر كتالوج معرض Sen – nefer (غرفة دفن عمدة طيبة وفي غرفة الدفن الفريدة في تزيينها يوجد مناظر في المجال الثالث، وكيف عرض الدفن وفتح الفم، وأيضا صاحب القبر مع الإلهة الشجرة (وهنا سميت إيزيس) وفي عبادة لأوزوريس التي عرضت أنوبيس فوق المدخل، والتي

تنتمي لـ (4). وأيضا مناظر تعطي فيها زوجة سنفر له ثوبا مخططا وحليا للرقبة، وهذا أيضا يخص الحياة في العالم الآخر (4) وليس لعبادة الموتى في القبر (2).

-32 تابع، "القبر ذو المهبط المتعرج Das Grab mit gewundenem Abstieg"، K. J. Seyfried ، "امتداد القبر تحت الأرض".

-33 نشر L. Kákosy وآخرون القبر، انظر أيضا L. Kákosy، صورة الغلاف، Dzsehutimesz Sírja Th ébában

-34 شواهد Stelen لـ A. Hermann، ص 46 وما بعدها، النوع الثالث.

-35 نفس المصدر، ص 47 وما بعدها، النوع الرابع.

-36 المؤلف " قبر أمنموبي Grab des Amenemope "

-37 K. J. Seyfried، "تطور عمارة القبر Entwicklung in der Grabarchitktur"، F. Kampp – Seyfried، المدافن Nekropole: تطور الساحة الأمامية: 81، 58، للأهرام: 95 - 109.

-38 نفرحتب Neferhotep لـ R. Hari، Tf، IV، 3، Lied.

-39 وهذا يبقى دائما كحالة نادرة، قارن F. Kampp-Seyfried، الجبانة *Nekropole*، *51*

-40 قارن ص 504 وما بعدها.

-41 المؤلف "وحي حلم Eine Traumoffenbarung "

-42 بردية برلين. ÄHG 3049, 127, 63f., 66f., 84f

-43 Text STG قارن ص m121، ملاحظة 17.

-44- بردية ليدن I 350 IV ,.VI 12-13

-45 Edfou III 196.

-46 معابد طيبه في الصر اليوناني، وثيقة رقم VIII § قارن K. Sethe، أمون § 150

-47 Daressy, RT 18, 1896, 182: Graffito des Osorkon, 22. Dynastie

-48 *egṓ eimi pân tò gegonòs kaì on kdi esómenon.* Plutarch, *De Iside et Osiride,* Kapitel 9 9(354C) 9-10 =]. *G.* Griffiths, *Plutarch's De Iside et Osiride,* 130f., 283f. J. Hani, *La religion,* 244 f.; C. Harrauer, «أنا أكون», 337-339.

-49 انظر خطبة نيت في معبد إسنا: "أنا نيت، أم الآلهة، التي خلقت جسد إله الشمس، أنا مساحة الماء، الموجودة هنا، التي خلقت كل شيء كائن" S. Sauneron, Fêles religieuses, 202.

-50 Sauneron, *Fêtes religieuses,* 110-119; ders., «Le créateur androgyne».

-51 15 B III; 148; 190; 130; 134; 137A,B. على سبيل المثال

-52 Totb 137A Rubrum (Nu, XXV, 31-33, 39-40).

-53 Totb 137B (Nebseni, xxiv, 18-19).

-54 *Litanie,* XII, 13; A. Piankoff, *Litany,* 36 ،E Naville, ابتهالات الشمس، الناشر ،

-55 LL, 19 (كتاب الموتى 15 B III). E. Hornung, Totenbuch كتاب الموتى، 406 ،(كتاب الموتى Totenbuch 190).

-56 المؤلف، أغاني طقسية Liturgische Lieder ، 31

-57 - مصر الغامضة Das esoterische Ägypten ، E. Hornung.

-58 سرار Mysterien ،F. Teichmann .

-59 R. Hari , Tf. IV ، الأغنية الثالثة ؛ M. Lichtheim، "songs of the Harpers" صفحة 198 وما بعدها "نفر حوتب الثالث؛ توجد تشابهات في القبر TT 32 بين نفر حوتب الثاني والثالث، قارن L.Kákosy/Z، Fábián، "Harper's Song". وهنا يدور الحديث حول أغنية لعازف العود بدون قيثارة. L. Kákosy، Dzsehutimesz 94 - 95. ولأن هذا النص يبتعد كثيرا فإنه ليس منقولا من نصوص الموتى TT 50، ولكن يعتمد على تقليد مستقل. والتشابهات لـ نفرحوتب III بالسطر 17.

-60 "Beginning of song: Remember, O heart, the day of death" و أنا أعتبر و Hari أيضا -عكس ذلك - أن المقطع كله هو عنوان النص وأفهمه على أنه عودة مقصودة عادية لـ *ḥsw n smḫ jb* " أغاني، تجعل القلب ينسى" والعناوين التي تبدأ بـ *ḥꜣ.t-ᶜ* هي عادة أكثر اتساعا مما فهمه Lichtheim.

-61 وهكذا أيضا في نشيد أوزوريس في اللوفر c218 (فوق صفحة 201 وما بعدها، وما بعده بيت 40، ÄHG Nr.219): "إذا أبحر المرء في اتجاه التيار أو عكسه في مسار الحياة - صباح فصباح توجد عظمتك هنا كـ رع، وكل ما هو موجود وما هو ليس موجودا، يتبعك" ويوجد تنوع لـ "نفرحوتب II" في القبر TT 32 يختم بـ:

إذا أبحر المرء في الحياة
في اتجاه التيار أو عكسه،
ḫd ḫnt m ḫnw n ᶜḥᶜw ḥr n zi nb r [=f]
وكل الأنظار تترقب هذا".

-62 في قبري طيبه 32 و50 يعود على ضمير المخاطب، وهذا خطأ بلا شك.

-63 أمام باب أماكن التحنيط.

-64 .كلمات غير معروفة.

-65 كتاب الموتى Totenbuch الفصل 108، 109، 112-116، قارن K. Sethe و "المتون".

-66 Hornung أنا كا هن وعب -Wab في "أبو صير "مسموع، موجود في التل الأصلي (؟)

-67 قاموس اللغة المصرية القديمة V 9.330 عن تقطيع أوزوريس في عيد سوكر، بالإشارة إلى A. Mariette، IV Deudéra، 37، 88 - 89.

-68 " لقد فتحت لك المقابر، لتغسل متعب القلب" E. Hornung

-69 " حتى تخفى الأسرار في رستاو" E. Hornung

-70 " حقوق" E. Hornung

-71 " كالشعلة " E. Hornung

-72 " عندما تحضر الاضحية لرع" كلمة " رع" غير موجودة عند أني. E. Hornung

-73 انظر " كتاب الموتى Totenbuch، متن رقم 1" B. Lüscher,

-74 قارن بـــ أغنية القيثارة لنفرسخرو Nefersecheru:
أنت ممدوح في طيبة و ممفيس
وفي هليوبوليس، مدينة آتوم
صفحة 66، و70 وما بعدها، نفر سخرو S. Osing , Nefersecheru

-75 - قارن H. Guksch ، "خدمة الملك Königsdienst "، صفحات 58 - 65، 185 - 198.

-76 وليس "شخص" (Lichtheim).

-77 قارن هنا على وجه الخصوص Isis-Regina, R. Merkelbach ، فصل 32، 266 - 303، J. G. Griffith ، „Per J. Bergman „ E. Hornung omnia vedtus elementa remeavi" الجذور المصرية القديمة لأساطير إيزيس F. Dunard" isis,mére des dieux، 2000 Paris , 127-140

-78 قارن هنا بوجه خاص المقالة الخاصة بـ E. Hornung "الجذور المصرية القديمة لأساطير إيزيس "Altägyptische Wurzeln der Isismysterien" .

-79 " إدخال - موت - العالم السفلي -Initiation-Tod Unterwelt" ، C. Riedweg

-80 انظر، *Il volto di Osiri.* E. Bresciani,

-81 Morenz ، S "التحول إلى أوزوريس Werden zu Osiris"، نفس المصدر "المشكلة Das Problem" ، C. Römer "التحول إلى أوزوريس Werden zu Osiris" .

-82 K. Parlasca, صور مومياء *Mumienportraites* ; ders., *Repertorio.*

-83 انظر A. Scheizer ، "قائد الأرواح Seelenführer" G. Schoeller "Isis" انظر أيضا صفحة 505 وما بعدها

الفصل التاسع

-1 الباب الوهمي والسطح المعمد Scheintüren und Entablaturen، K. Brandt.

-2 " صيغ القرابين Opferformel " W. Barta، Bitte *66*-92، الشواهد II، 73.

-3 "صيغ القرابين Opferformel " W. Barta، Bitte 92 (a): 79، | الشواهد I، 15.

-4 Bitte 92 (b), J. Capart, *Recueil des monuments.* I, Tf. 32.

-5 Lange-Schäfer, الشواهد Denksteine II, 192.

-6 Barta, صيغ القرابين Opferformel 118; Boreux, نفرون بت 12/13.

-7 Barta, صيغ القرابين Opferformel 119; TT 192 Fakhry, ASAE 42, 501.

-8 I. R. Botti, *Studi Rosellini,* Tf.2.

-9 Koefoed-Petersen, *Inscriptions, 6.* - 9

-10 B. Bruyere, *Deir el-Médineh* (1935-40), 6.

-11 كما يظهر من مخصص الكلمة في الموضع المشابه ، CT V 209n، يكون المقصود منها سعادة الحب.

-12 نصوص الكفن، Spell 697، J.-E. Gautier /G, jequier, Fouilles. de Licht ، TF 20؛ Kees، 264 ترجم :

أن يدخل *المتوفى* منزله ، و أن يعد أنجاله
و أن يفرح ويجد حبا
معهم على الأرض إلى الأبد
و أن يأخذ كل عمل يتمناه
و أن يمنح وقار العمر من الإله الكريم
و أن يتنفس هواء في يوم الاختبار الكبير

-13 Faulkner, AECT II, 56 f.; قارن D. Mueller, «Guide», 104f. und W. Westendorf, - 13 « ميلاد ثان» 146 f.

-14 نصوص الموتى IV, متن 340 = كتاب الموتى فصل 121= (13=) و 122 (58)، قارن H. Kees، عقيدة الموتى Totenglaube 279

-15 NR.5.2.3.

-16 النص المشابه رقم I .8.3 يقرأ *3ḫ n b3= k* "فلتكن روحك في حالة طيبة ".

-17 NR.8.3.4 (TT 23

-18 A. Gasse, «Litanie des douze noms».

-19 H. Brugsch, ZÄS 5, 1867, 21-26; E. Hornung, Totenbuch كتاب الموتى461.

-20 NR.4.1.1.1 (TT 110).

-21 TT 24.

-22 TT 83 WbZ < 701 >.

-23 Stele Leiden V93. P. A. A. Boeser, *Beschrijving* Vl*,* 3. Abt., pl. XIX / 29.

-24 لم تنشر ، عن Davies 74 / I *nb.*

-25 العيد الجميل لوادي الصحراء Das schöne Fest vom Wüstental ، S. Schott

-26 "عن شكل عقيدة العالم الآخر المصرية القديمة "Zur Struktur des ägyptischen Jenseitsglaubens، E. Hornung قارن لنفس المعنى "عقيدة الموتى" 670.

27- للمقارنة انظر إخناتون Echnaton لـــ E. Homung،

28- V. Žabkar, قارن أيضا Echnaton , 112. إخناتون Hornung, *Ba-Concept,* 156-159.

29- Pentu, Sandman, 49.

30- نص في قبري هويا و بنتو ، لـــ Sandman، 34

31- في ZÄS 81, 1956, 28-32.

32- أكثر الشواهد دلالة على هذا التحول في عصر ما بعد العمارنة هو التقويم الثابت في قبر أبي الإله نفرحوتب (TT 50) من عصر حور محب .

33- TT 192 اقتباس عن K.J. Seyfried، " الحجرات" ص 389

34- بردية دبلن رقم 4 ، P. Pierret, *Études égyptologiques*، I, .، f83، ص 233 وما بعدها .

35- رقم 3,59-6o.

36- A. Brack/A. Brack-Hug, *Tjanuni,* 25 Abb.2.

37- نفس المصدر .53 Text 60 .

38- *rwy.t.* Anders Wb 11.407.13.

39- NR.5.I.3 Bandzeilentext in TT 82.

40- تاريخ عيد غير معروف. *ᶜḥ3t t3wj*

41- Brüssel E 4295,J. Capart, RecTrav 22,1900,107; D. Meeks, "Oiseaux des carrières», 241.-

42- مشابهة لـــ Tf. 10 Paser و Raᶜ ia , NR.8.2.13 = G. T. Martin NR.8.5.2 (أغاني القيثارة): فلتسمع توسل أطفال منزلك و الميت يهتم بعائلته دائما ، التي تتجه إليه بتوسلاتها ، قارن لهذا صفحة 182 - 185.

43- N.d.G. Davies, *Town House.*

-44- طبقا لنقوش زته WbZ <1575> و <1576> وايضا نقوش 11.7 Mss. Davies.

-45 106 NR.8.1.8:TT، الجزء الجنوبي بنصوص متشابهة في قبور TT23 (16) و TT22، وكلها لم تنشر.

-46 نشرت Heike Guksch هذا القبر ، و أشكرها على اعارتي مجموعة نصوصها .

-47 W. Barta, صيغ القرابين Opferformel ,Bitte 179.

-48 نفس المصدر، نص 160: قبر حور محب de ، Haremhab
مشابه لهذا Turin 100 الناشر Maspero ، RT ، Rougé cv
4 ، (No.100) 135 f, No.XXV.

-49 49 Louvre C 55, K. Piehl, *Inscriptions* xv = Stockholm, Stele Nr. 55; Stelentext des Menche-per Urk IV 1525-27. J.-C. Hugonot, *Jardin,* 170; H. Guksch, Nacht-Min, 152.

-50 المقصود به المياه الجوفية، التي تملأ عين الحديقة.

-51 TT82 (NR.5.I.4). N. de Garis Davies/A.H. Gardiner, *Amenemhet.* 102, Tf. XXVII Urk. IV.1064 Hugonot, *Jardin, 166.*

-52 TT 99 = TT 91 (من نسخته الخاصة) = TT11o A. Hermann, *Stolen,* 31*f.; Davies «Tehuti», Tf. 37, 40.

-53 101- *البحيرات المقدسة*/B. Gessler-Löhr, Heilge Seen 108.

-54 المقصود هو القبر. لمعنى *sȝḥ* قارن منطقة المدافن، وتابع Basa، (c) 70.

-55 في "الجلوس بالقرب من البركة" يفكر المرء في عروض صيد السمك جلوسا: , J. C. Hugonot , Jardin
M. : وتوت عنخ آمون 113 شكل ،TT324 (Hatiai)
158 وأيضا Golden shrine ، E. Graefe / Eaton-Krauss
"مناظر الصيد" ،Tf.36.D.Kessler , Tianefer , Seele ,TT
قارن أيضا "رحلة السفينة" Schiffahrt" صفحة 59
وما بعدها قارن صفحة 366

-56 NR.8.2.11 (466) = TT373, Querhalle, Ostwand, الناشر K.J. Seyfried *Amonmose,* 50, ext 22. Dat.: 20− سنوات الحكم
40 ، رمسيس الثاني ،.

-57 قارن لنفس المعنى أيضا E. Feucht ، " Fishing and "Fowling.

-58 ،"احتفال الموتى في الحديقة B. Gessler-Löhr Totenfeier im Garten ."

-59 G. Lapp, Opferformel عبارات القرابين 141.

-60 متن رقم 107.

-61 قارن على سبيل المثال 203 spell، CT III 130، 723 spell،
VI 353، قارن أيضا نصوص الأهرام 470 § 916.

-62 A. ، Ba-Concept ،81 ملاحظة i. L. V. Zabkar ، ZÄS 77 ، E. Otto
II ff ، cf .22* ،6-16 ، 52 * ، Stelen ،138 صفحة ، Hermann
للإلهة الشجرة

-63 TT 99 وهكذا، انظر ملاحظة 52، والمثير هو عدم إثبات الربط الأيقوني لطائر الروح وشجرة

الجميز حتى وقت ما قبل العصر التالي للعمارنة ، وهذا ما أشار إليه E. Hornung (عند O. Keel "الإلهة الشجرة" صفحة 74 وما بعدها).

-64 Louvre C 55, K. Piehl, *Inscriptions,* xv = Stockholm, Stele Nr. 55; Stelentext des Menche-per Urk IV 1525-27. J.-C. Hugonot, *Jardin,* 170.

-65 رقم (479) 6.2.6 : نشيد الشمس من قبر حور محب في سقارة ، الناشر E.de Rougé ، Inscriptions ، CIV-CVI ، Tf G.T Martin ، مقبرة حور محب Tom of Horemheb ، Tf صفحات 24 - 25، 33 - 35.

-66 TT 82، أصدرها Davies / Gardiner ، Amenemhet ، Tf 27 ؛ وثيقة IV 1082 ؛ Hugonot ، Jardin ، 166. والموضوع المقترح لزيارة الحديقة يوجد أيضا في الكتابة الملحقة لخروج صاحب الحديقة من القبر الموجودة على الأعمدة و الحوائط، على سبيل المثال في TT 85 (إصدار Guksch) TT 95 (تحرير Gnirs) TT 76 (إصدار Bouriant ، RT II ، 158)

-67 TT 106نص الشاهد الجنوبي ، Parallel: TT 23 (16); TT 222.

-68 الرسم الصغير الموجود في القبر 106 يبرهن على وجود علاقة إشارية في شكل حوض زهور أو صياغة نبات قبر

-69 غير منشورة( ) TT 106 قارن بـــ TT 41 ، الناشر المؤلف,*Amenemope,* 37ص ، نص 18

-70 TT 41, Text 19; Verf., *Amenemope,* 37f.

-71 *قارن هنا المؤلف* " موكب العيد Prozessionsfest "

-72 النص الأكثر شهرة هو الموجود تحت الشاهد المقتبس لـــ أشيرنوفر في برلين 1204 مع تقرير عن إبلاغ أسرار أوزوريس في أبيدوس. ولقد أظهر لي D. Franke وصف نشوة الاشتراك في الأعياد في سيرة حياة سارنبوت

1- إلى (الوثيقة VII ، 1-5) واقتبس الموضع بترجمته :

نعم ، أظهر احتراما كبيرا
مدح، حتى يعوز الحلق الهواء
حتى أهتف، عندما أوصلني المرء إلى السماء
عندما وصل رأسي إلى قبة السماء
وناطحت جسم النجوم وجعلتها ترعد
فأنرت مثل نجم
ورقصت مثل أفلاك السماء
وكانت مدينتي في نشوة العيد
وكان شباب أهلي يهتف

عندما سمعني المرء أرقص (؟)
[...] واتحد العجائز مع الأطفال
عجوزا وصغيرا كانوا في فرح

وربما لعب سارنبوت دور مدير العيد (*sšm ḥ3b*) في "العيد الكبير"، الذي كان الحديث عنه في نقوشه المذكورة آنفا، حيث سمى نفسه "الذي ينام داخل ساحة الآلهة في يوم العيد الكبير"

-73 "أسرار أبيدوس« قارن أخيرا M. Lavier و «Mystères d'Osiris» ,

-74 الشاهد رقم Lange-Schäfer, , I 27.

-75 نفس المصدر ., II 192.

-76 سير ذاتية P. Vernus, «Stèle C 3», 226-7; M. Lichtheim, Autobiographies ،86ff

-77 تعبير مسخنت (Meschenet) هو صيغة ميمية للفعل sechen "أقيم، أقطن". ومعناه "مكان الإقامة (الاستيطان)" يدل على حجرين لتحتمي بهما الوالدة في مصر القديمة من الناحيتين وتلد بمساعدة مولدة. والكلام هنا يدور حول فكرة إعادة إلهية للميت. ويظهر في منظر الولادة هذا الإلهان خنوم وحقت (قارن الملاحظة التالية)

-78 لمقارنة خنوم و حقت باستفاضة قارن J. Spiegel ، Götter صفحة 82 - 88. والإلهان عبدا في أنتونيو في إقليم هرموبوليس ويظهران في مراسيم ولادة ملك إله (الدولة الحديثة) والآلهة (العصر اليوناني - الروماني) معا كخالقين للملك أو أولاده الآلهة. ويفترض Spiegel أن تأثيرهما يشير إلى مراسم التجلي في أبيدوس في مساواة ميلاد والتحنيط (التجلي). وأيضا في عبارات القرابين يظهر خنوم وحقت معا، انظر Spiegel ، Götter صفحة 85، الفهرس 171 وما بعده، خنوم و حقات (19 توثيقا).

-79 Ch. Kuentz, «Deux Stèles», 109ff.

-80 انظر أيضا "أوزوريس وأمون Osiris und Amun " لـ E. Otto، وأوافق على معنى نقوش Ichernofre بصورة كبيرة.

-81 شاهد Ichernofre في برلين 1204، وعند K. Sethe في "نصوص للقراءة Lesestücke " 71، 11-13،

-82 Sethe ، نفس المصدر., 71, 13-16.

-83 BMHT II, Tf. 45; Lange-Schäfer, شاهد Denkstein I, 27; W. Barta, صيغ تقديم القرابين Opferformel ، 64, Bitte 73. = نص (500).

-84 K. Sethe, نصوص للقراءة Lesestücke 71, 17 f.

-85 TT 192 (4).

-86 Spiegelberg, RT XIX, 97-98. الناشر

-87 طقوس موتى Totenliturgie NR.7, XI.

-88 انظر J. Dümichen ، Kalenderinschriften ، 14، Tf.XL III ، M. Lichtheim ، Autobiographie ، J. Spiegel ، 85 – 88، Götter ، Sn r .147 ، وقد ترجمه Spiegel بـ "حورس المتنازع عليه" وترجمها Lichtheim بـ "حورس المقاتل "Horus the fighter".

-89 K. Sethe, نصوص للقراءة Lesestücke ،71.18-23.

-90 M. Lichtheim, SAK 16, 1989, 211.

-91 J. Spiegel, Götter آلهة 115-169, ولا سيما 138 ff.

-92 في موضوع التحنيط يظهر هنا تحضير مومياء الحبة، حيث يقصر العدد الأصلي من سبعين إلى سبعة. وفي اليوم الأول للعيد في اليوم الثامن عشر لخوياك تزرع حبة الشعير المبللة في حوض على شكل المومياء. وتحتاج الحبة سبعة أيام لتنبت. وفي الثاني والعشرين من خوياك وفي وسط السبعة أيام يقام عيد عزق الأرض. وهذا العيد له معنى زراعي موثق: فالأرض تعزق لتستقبل الحبة. وتفسير المعنى الموجود في النص المرتبط بذلك، يذهب إلى اتجاه آخر إذ يشير إلى قتال أوزوريس لأعدائه وانتصاره عليهم.

-93 G.A. Gaballa/K.A. Kitchen, «The Festival of Sokar».

-94 قارن العيد الجميل S. Schott, Das schöne Fest

-95 C. Graindorge-Héreil, *Sokar à Thèbes.*

-96 قارن هنا المؤلف " موكب العيد "Prozessionsfest ، و " العمارنة كعيد مضاد "Amarna als Antifest ص 117 وما بعدها.

-97 7 Eje, Sandman, 92.

-98 N. de G. Davies ، نفر حتب Neferhotep ، وثيقة 34، 49. عن ليلة العشاء في عيد واج والاشتراك في

القرابين تتحدث عن عبارة – شبتي من عصر أمنحتب الثالث: H. Schneider ، Shabtis I ، صفحة 270 و ما بعدها.

-99 Decke TT 49 ، Bandzeile إصدار Davies ، نفر حتب Neferhotep، pl. 58/59 عن "قلادة *ṯḥnw* على صدرك" يكون الحديث في TT 158 T f. 4 له علاقة بعيد سوكر وطوق البصل

-100 NR.8.I.7.

-101 قبور طيبه 106 نص الشاهد الجنوبي، مشابه: قبور طيبه 23 (16) قبور طيبه 222.

-102 قبور طيبه 106 (1).

-103 محاضرة في ليبتزج (أبحاث جديدة) يونيو 1998.

-104 محاضرة في المؤتمر الدولي الثامن للمصريات بالقاهرة – مرس/أبريل 2000.

-105 انظر S. Wiebach, «Begegnung». ..

-106 Homer, Od 24.1-2, 11-14. 0

-107 قارن R. Merkelbach, *Isis-Regina,* 232f.

الموت أو الرحلة إلى العالم الآخر، الرحلة التي يجب على كل واحد منا أن يقوم بها رغماً عنه، والموت أو هذه الرحلة تدعونا للتساؤل: هل استعددنا لهذه الرحلة وكيف؟. هذا السؤال راود المصريون القدماء، وأخذ حيزاً كبيراً من حياته. المصري القديم - كما جاء في كتابنا هذا - يكون همه الأول في حياته هو إعداد قبر يناسبه في حياة ما بعد الموت، وايضاً بما يناسب وضعه، فإن كان ملكاً، يُبني له قبر في شكل هرم أو في شكل نصب تذكارى، وإن كان موظفاً كبيراً، يدفن بالقرب من قبر الملك، وإن كان من العامة فيدفن معهم، ولكن الجميع يتساوون في أنهم يحنطون، وأن أوزوريس هو مثلهم الأعلى.

تصميم الغلاف: نيرفانا